الأسلوب

د. محمد كامل أحمد جمعة

أستاذ النقد الأدبي

بكلية الآداب- جامعة القاهرة

الكتاب: الأسلوب

الكاتب: د. مُحَمَّد كامل أحمد جمعة

الطبعة: ٢٠٢٠

صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٥٩

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

APA

E-mail: news@apatop.comhttp://www.apatop.com

دار الكتب المصرية

فهرسة إثناء النشر

جمعة ، أحمد , د. مُحَمَّد كامل

الأسلوب/ د. مُحَمَّد كامل أحمد جمعة

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

٩٩ ص، ١٨ سم.

الترقيم الدولى: ٠ – ٢٣ – ٦٧٧٤– ٩٧٧– ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع : ٢٣٤٢٩ / ٢٠١٩

الأسلوب

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

مقدمة

الحمد لله الذي هدانا سبلنا، وبعد. فهذه هي الطبعة الثانية من صفحات تناولت موضوعات في البلاغة والنقد، مما يهم المتأدبين الوقوف عليها، والإحاطة بها. وقد جعلنا "الأسلوب" عنوانها، فهو صورتها وأكثرها دوراناً على الألسنة، وموضوعا للسؤال والجدال. وموضوعات الكتاب تتناول العمل الأدبي منذ يتحلق في نفس الأديب جنيناً حتى يرى النور وتدب في أوصاله الحياة.

وقد سبقنا كثير من الباحثين إلى الكتابة في هذه الموضوعات، وها نحن أولاء نلقي بدلونا في الدلاء، ولعل في هذا الكتيب ما يضيف جديداً أو يوضح غامضا. وكل ما نرجوه أن نكون قد أدينا حق البحث من حيث الدقة والوضوح. والله ولي التوفيق،

محمد كامل أحمد جمعة

الجيزة في ١٥ مايو ١٩٦٣

الفصل الأول

الإبداع الفني

يجلس الكاتب ليسطر على الورق الفكرة التي تلوح في سماء خياله في شيء من الإبهام تارة وفي شيء من الوضوح مرة أخرى، حتى تبدأ مرحلة جديدة من المراحل المتعددة التي تسبق مولد العمل الأدبي. في هذه الفترة يواجه الفنان الحالة التي يتساءل فيها كيف يكسو الفكرة بالألفاظ، وكيف يلون الفكرة التي وضع أصبعه عليها ويؤكدها؟ وأي معنى جديد يجب أن يضاف إلى القديم حتى يظهره ويبرزه ويدفعه خطوة جديدة؟ إن الخطوة التي سيأتي الحديث عنها تتناول الألفاظ والجمل والفقرات في صورها المادية. أما الآن فنحن أمام الخطوة الذهنية التي تبحث عن معنى جديد يحمل المعنى القديم ويخطو به إلى الأمام. أي مرحلة الإبداع مجال لربط أفكار بأفكار، وليست كساء أفكار بألفاظ كما سنذكر في الفصلين الثالث والرابع. وهذه المرحلة هي الإبداع الفني. وهي سابقة في وجودها على مرحلة الصياغة وتكييف الأسلوب.

والإبداع ينظم الأفكار والمعاني التي يوفق إليها الأديب تنظما يناسب طبيعة العمل الأدبي وهدفه. فليس العثور على الأفكار إبداعاً، ولكن الإبداع عملية معقدة فيها اختيار الأفكار الصالحة، وغربلتها وتمحيصها، والانتهاء بها إلى شكل كامل وهدف محدد. ذلك أن الإبداع عملية ذهنية

تتطلب تجميع شتات الأفكار، ووضعها في إطار يلائم بين أجزاء العمل الأدبي، واستخدام الحذق والمهارة لمراعاة ما يتطلبه كل جزء منه. وبذلك يأخذ العمل الأدبي طريقه إلى الشكل الذي يريده صاحبه ويرتضيه. وهكذا نرى أن الإبداع هو الذي يحدد المادة الحقيقية للعمل الأدبي وقيمته وأساس قوته وخلوده. وسواء كان العمل الأدبي قصيدة أو قصة أو رواية تمثيلية، فإن الإبداع الفني لدى الكاتب هو مصدر حبكته للقصة أو الرواية، وتحديد هيكلها ومناظرها، وتفصيل مجريات الحوادث فيها.

والإبداع في المجال الأدبي يشبه إلى حد كبير الاختراع في مجال الصناعة حيث يتطلب الإتقان الحر في التصميم والتنفيذ والمهارة اليدوية. وكأنما الأديب المفتن صانع حاذق يجلس إلى آلته وأدواته وقد ارتدى لباس مهنته. وعليه أن يتشبه بالصانع مهما كان ذا عبقرية وإلهام. ذلك أن مهنة الأدب يجب أن تمارس على هذا الوجه. فإذا كان إبداعها فنا خالقاً فإن ممارستها ونضوج إنتاجها إنما يعتمد على الأسلوب الصناعي وطرق التنفيذ فيه. ومهنة الأدب تقوم على التعلم والتلمذة الدائمة كما يتدرب (الصبي) في المصنع مترسما خطوات معلمه الذي يلقنه أسرار الصناعة وأفانينها، وهذه التلمذة لا حد لها، لأن الناشئ فيها يحاول الإحاطة بأسرار مهنته. فكذلك الناشئ في الصناعة يتريث حتى يختار الحرفة التي تناسبه، فكذلك الناشئ في مهنة الأدب. فعليه أن ينظر إلى ملكاته واستعداده الفطري ومضائه الذهني، ومدى ما يمكن أن تؤهله له هذه الملكات وتنميتها من النجاح في مهنة الأدب التي يتطلع إليها.

الإحساس بالشكل الأدبي

إن هناك طريقة معينة ينظر بها الكاتب أو المفتن إلى إنتاجه قبل ظهوره للناس، بل قبل أن يخط حرفاً واحداً منه؛ فهو يستطيع أن يتصوره كُلا متكاملا، وهذا التصور يعين المؤلف لأنه يصور له النموذج الذي يجب أن يحتذيه؛ ولذلك فإنه يتبع في تنفيذ عمله الأدبي الخطوط التي رسمها له في ذهنه. وتكون تلك العملية الابتداعية أساساً في التخلص من كل ما ليس له علاقة أصلية بموضوعه ما يتيح لذلك العمل الأدبي بالحركة الذاتية التلقائية. وهذه الخاصية الموجودة لدى الأديب والتي لا نستطيع وصفها بالدقة والتفصيل هي التي نشعر في إحساس عميق بوجودها أو بعدم وجودها عندما نتأمل إنتاجاً أدبياً.

إنها موهبة فطرية غامضة لدى الأديب وإحساس منه بالقالب الأدبي لعمله الذي لم يولد بعد، وهذا الإحساس يشبه الإحساس الذي يملأ المثال عندما يتخيل تمثاله في مجموعة الأحجار قبل أن يداعبها بأزميله، وقبل أن يعبر عن الفكرة التي لا تزال جنيناً في بطن الخيال. وهو نقطة البداية في الاستعداد الطبيعي لدى الأديب المفتن.

إننا نجد في كل مجتمع طائفة من الناس لديهم الملكة الفطرية التي تساعدهم على أن يرووا لنا قصة محبوكة الأطراف فيها البداية، وفيها النهاية، وفيها التطور والمفاجأة، وفيها اختيار اللفظ المعبر النافذ. وإنك لتجد كذلك بعض الناس يعرف كيف يخطب الجماهير بقوة ووضوح ويدافع

عن فكرة معينة يريد لهذه الجماهير أن تقتنع بها وتعمل لها. وهذه القصة المحبوكة وتلك الخطبة القوية لا تحتاجان في رأي كثير من الناس إلا للقليل من الصقل حتى تصبح أدباً رفيعاً معترفاً به من نقاده. وهذا هو الذي يسمونه بداية الاستعداد الفطري، وهو شيء يتحتم توفره للكاتب حتى يستطيع أن يبني عليه ويكمله. إنه شيء شخصي فطري بحت، ومن ثم فهو مختلف الأنواع متفاوت في درجات قوته، ولكنه برغم اختلاف أنواعه وتفاوت مستوياته فإن فيه شيئا مشتركا بين كل الذين وهبهم الله إياه وهذا الشيء يمكن تبينه في ناحيتين.

فهو أولا قدرة طبيعية واستعداد وليد يمكنك من أن تضع يدك على الحقائق والأفكار لا باعتبارها أشياء منفصلة أو شاردة متنافرة، ولكن باعتبارها مجتمعة، وعلى أنها ذات علاقات متداخلة. إن هذه الموهبة تساعد على الوصول إلى حقائق أخرى وآراء جديدة. وسواء كانت هذه الموهبة الفطرية كبيرة أم صغيرة فهي على أية حال مليئة بالحيوية. إنك تسمع القصة أو الخطبة وتدرك أنها تحتاج للصقل والتهذيب وبعض اللمسات الفنية هنا وهناك. ولكن برغم هذا فإنك تحس بالخطوط الفنية مرسومة ومحددة وتشعر بالحركة تجري تحت قيادة ورقابة فنية.

وهذا بدون جدال شيء يختلف كل الاختلاف عن التفكير العميق والبحث العويص الذي يحتاجه العمل الأدبي، وإن كان الأديب أحياناً في حاجة إليهما. إنها العبقرية النشيطة الإيجابية التي تبعث الحياة في مادة ميتة فتحيلها جسداً حياً متحرك الأعضاء تدب فيه الحياة.

ولكن تلك الموهبة الخالقة الساذجة هي نصف ملكة الابتكار الفطري، أما النصف الثاني وله أهميته وحيويته فهو الشعور الكامل المطلق بعقول الآخرين والتجاوب معهم في تفكيرهم.. قد تكون القصة التي تحكي مغامراتها أو الخطبة التي تريد أن تصل منها إلى هدفك، قد تكون فيها الإجادة والإحكام، ولكن ما جدوى كل هذا الاستعداد إذا لم يجد تجاوباً في أذهان الآخرين ومشاعرهم؟ وما عرته إذا بدت القصة شيئاً شاذا، أو لم تنفيذ الخطبة إلى قلوب السامعين؟ إن على الفنان إذا أراد أن يكون مؤثرا، أن تكون لديه اللباقة ليعرف كيف يستثير تفكير الآخرين، وأن ينظر من الزاوية التي يطلون منها، ويستعمل قدراتهم ويصبح كما لو كان معبراً عما يجول في أفئدتهم من مشاعر يحسون بها ولا يستطيعون التعبير عنها.

إن الذهن الابتداعي ينبغي أن يدرك بغريزته أن تبادل المشاعر والتفكير يحتاج إلى طرفين؛ فيجب على المؤلف أن يحرص على أن يكون واضح التفكير، وأن يجد هذا التفكير سبيله على متلقي إنتاجه.

تنظيم الابتداع

ويحسب الكثيرون أن ليس الكاتب في حاجة إلا إلى سليقته الفطرية اللماحة ليصب ما يعبر عنه في قالب مصقول مشرق، وأنه ما على الكاتب الموهوب بفطرته سوى أن يفتح صنبورا فتتدفق المواهب والبراعات، وأن أي تدخل في تنظيم هذا التفجر ليس معناه إلا الوقوف في وجه هذا الينبوع الصافي الثر الفياض. ويظنون أن أي رقابة لتنظيم الابتداع إنما

ستحيل السليقة الفطرية إلى شيء أكاديمي تقليدي. فأين وجه الصواب فيما تثيره ظنونهم؟

لا شك أن الدافع الابتداعي هو العنصر الرئيسي الأول وهو المحور الأساسي.. لكن لا شك كذلك في أنه في هذه المرحلة الفطرية إنما هو شيء غريزي لم يتثبت بعد، تعززه الحكمة والبصيرة النافذة وهو لا يزال غير مستوٍ وغير متوازن ولم تنضج فيه القوى التي تستطيع أن تتحكم لتكون ضماناً دون الإسراف أو الملل. إن في هذا الباعث الابتداعي قوة تدفع إلى التحليق في آفاق بعيدة. ولكن فيه كذلك ما قد يدعو إلى الفشل أو عدم التوفيق لأنه لم تُرس له بعد قواعد ثابتة في الذهن تجعله ينزل منزل العادات فالأديب ينتظر مرتقبا لحظات الإلهام، فإذا لم تكن لهذا الإلهام أعنة تمسك بالقياد انحرف صوب اتجاه غير مقصود أو انفلت مندفعا بدون زمام ولا قائد.

وهذا هو الحال في الملكات والاستعدادات الفطرية ومواهبها سواء كان ذلك في الأدب أو في الرسم أو الموسيقى أو الصناعات اليدوية؛ فينبغي أن تحاط تلك المواهب بالرعاية ويلتفت إليها دائماً. وهنا تأتي وظيفة التنظيم والإشراف وليست مهمة التنظيم في أن يحل محل الموهبة الوليدة، ولا في التقعر ولا في التحذلق ولا في جعلها شيئا صناعيا. بل لعل الأمر على عكس ذلك. فالتنظيم أو الإشراف يحارب تلك الآفات ويعمل على تثبيت تلك الملكات الفطرية وتخليصها مما يشوبها حتى لا تصبح أشبه شيء بالنزوات العارضة.

إن التنظيم كما يذهب البعض، يجعل السليقة الفطرية شيئا طبيعيا، ويمد الكاتب بما لا تسعفه به الغريزة الفنية، ويحث تلك الملكات ويستخرج خير ما في ينابيعها. فالتنظيم يجعل للكتابة عادة يومية ثم إنه فضلا عن هذا يبرز كثيراً من القدرات الفنية التي كانت راكدة أو نائمة فيحركها ويوقظها، حتى أن الكثيرين ممن لم يكونوا يظنون في أنفسهم القدرة على النزول في هذا الميدان جنوا أطيب الثمرات في الميدان الأدبي بفضل ذلك التنظيم الذي حرك الهامد الخامد في أعماقهم.

التجاوب مع الظروف

ونقصد ذلك الظروف التي تصاحب مولد العمل الأدبي، ظروف العمل الأدبي نفسه وظروف الجمهور الذي سيتلقى ذلك الإنتاج، وظروف الزمن المحيط به. وإن إحدى نتائج التنظيم هي أن تجعل الكاتب منتبها ويقظا لتلك الظروف الثلاثة وأن العمل الأدبي سيبلغ أوجه وحيويته عندما يستمد إلهامه من هذه الظروف أو حتى يلبث منتظراً حتى تساهم تلك الظروف مجتمعة معاً لتعمل على إنجاحه، وخلاصة هذا أنه من المهم جدًا أن لا يبدأ الكاتب في العمل الأدبي حتى تتوفر له هذه الظروف الثلاثة الملهمة التي تبدأ منها حياة أدبه، ويستمد منها الذهن نشاطه.

وإذا جاءت هذه الظروف الثلاثة المواتية لصاحب السليقة الملهمة فإن الشكل الأدبي والإحساس به يأخذ في الظهور والتحرك، وينبغي عليه أن يسأل نفسه ويعيد السؤال مرة بعد مرة عما إذا كان ذلك الجنين مقدرا

له الحياة والنماء أم الموت والفناء؟ وهل فيه البذور التي تعينه على أن يأخذ القالب اللفظي؟ وأي قالب فني سيوضع فيه ويناسبه؟ وهل سيكون قصيدة أم بحثا أم قصة أم خطبة؟ وأي علاج للفكرة التي لم تولد بعد سيناسب القالب الأدبي؟

ومعرفة الجواب الشافي عن كل هذه الأسئلة تجعل العمل الأدبي جديرا بالحياة والخلود، وتجعل الأديب مقتنعاً بجدوى إنتاجه، وهذا في الواقع هو التنظيم العميق الدقيق.

المواهب الابتداعية

بصرف النظر عن الشكل أو القالب الخاص لكل عمل أدبي فإن هناك أمرين أساسيين تسير وفقهما المهارة الابتداعية، وكأن هذين الأمرين طريقان مرسومان واضحان المعالم يستطيع الكتاب الناشئون السير فيهما نحو القمة، وأن يتبينوا مواقع أقدامهم ويعرفوا إذا كان ما لديهم من الكفاءة كفيل بأن يسمح لهم بالولوج في دنيا الأدب.

إن الابتداع الذي يتركز في خلق إنتاج فكري أو خيالي جديد ويفتح لنا مجالا جديدا في الحياة يسمونه الابتداع الخلاق، وهو الابتداع الذي كان الإغريق يسمون صاحبه بالصانع أو الشاعر، وهو الفنان الذي ينتج نوعا ساميا من الخيال الخلاق. هذا اللون من الأدب نجده غالبا في الشعر الممتاز والقصة والمسرحية، وهذا اللون قد تجد فيه كل ضروب الابتداع، وقد لا نجد فيه شيئا البتة من الأصالة.

ففي مثل تلك القوالب الأدبية نجد ذلك النوع من الابتداع ظاهرا وبارزاً غالبا، وقد تكون هذه الأعمال على درجات متفاوتة من الأصالة وقد لا يكون فيها شيء منها. ومع ذلك فإن ما فيها من كشف مستقل ومحاولات جريئة، وصناعة عمل جديد في نوعه وترتيبه يخلع على بواعثها وأهدافها سمة الأصالة. والإنتاج الأدبي العظيم الذي بقي على مر الزمان خالداً شامخاً وأصبح كلاسيكياً ينتمي لهذا اللون من الابتداع الخلاق.

ومؤلفو هذا الإنتاج يعتبرون أئمة الفكر، وهم الرواد في البصيرة لأنهم فتحوا أعيننا وأعين الملايين. وفي قائمة هؤلاء العمالقة تجد هوميروس وأسخيلوس ودانتي وأبا العلاء المعري وشكسبير وميلتون وتولستوي. وتجد بجانبهم سادة الفكر الأصلاء أمثال أفلاطون وأرسطو وبيكون ونيوتن وداروين وغيرهم الذين فتحوا لنا باللمحات الخالقة النوافذ على عالم التفكير الخيال.

وهناك نوع آخر من الابتداع، وهو الذي يتناول فكرة عظيمة بلغت من التركيز والفخامة المبلغ الذي قد لا يتيسر هضمه للكثيرين فيقلب هذه الفكرة ويبسطها ويعالجها ويفسرها ويقدمها للقراء سهلة المأخذ حلوة المذاق.. إن هذا النوع يسمونه الابتداع المنظم ومثل هذه الآثار قد يبدو فيها الابتداع وقد لا يبدو لكن الأهمية فيها أن هدفها هو تبسيط الأصالة حتى يستطيع القارئ المنصف أن يستمتع ويقترب من هذه الأصالة التي قد تستحيل عليه إذا تناولها في ضخامتها ومناعتها الأولى. وإذا لم يكن الزمان يخلد مثل هذه الآثار ويخلع عليها ثوب الكلاسيكية الرائع، فهي من ناحية

تؤدي عملا مفيدا ونافعا، ومن ناحية أخرى يكشف بعضها عن قدرة في التنسيق وفي التناول وفي الفهم وفي عرض الآراء والأرقام.

ولا جدال في أن النظريات العميقة التي توصل إليها نيوتن وداروين لم تكن في بادئ الأمر يسيرة الفهم على عقول الكثيرين، ولكن ما إن جاء هذا العصر حتى أصبح من اليسير على طلبة المدارس أن يلبوا بهذه النظريات. وكل ذلك بفضل هؤلاء الكتاب الذين آثروا أن يبسطوا تلك النظريات ويقربوها إلى الأذهان وآلوا على أنفسهم أن يجعلوها ملكاً للجميع، ومن ثم فإن الحركات الفلسفية العظيمة والأبحاث الشامخة قد يسرت لرجل الشارع بفضل ذلك الحشد النبيل من الأساتذة والمحاضرين والخطباء وشراح النصوص وكتاب الرسائل.

ثقافة الكاتب الذاتية

إن التلمذة في أي فن من الفنون إنما هي شيء أعمق من تعلم استعمال الآلات والأدوات والتدرب على أساليب العمل. إذ يجب على العامل في هذا الميدان أن يركز جميع قدراته الذهنية ويعودها على روح العمل الذي يمارسه وعلى ذلك فإن ذهن النجار يهتم بأنواع الخشب، ومؤلف الألحان يعيش في جو من الفكر الموسيقي، والرسام يرى الحياة من خلال الألوان والخطوط. ويجب أن يكون الحال كذلك في ميدان الأدب الفسيح فينبغي على الأديب أن يكون له الذهن الأدبي، وأن يشعر برسالته السامية، وأن تكون كل قدرات هذا الذهن موجهة ومركزة في فن التعبير.

وهذا بلا ريب شيء أكثر من معرفة أسرار المهنة ودقائقها وإتقان مهاراتها إن هذا يعني أن حياة الأديب كأديب تسلطت عليه وتملكته وأنه من الحتم أن تعيش هذه الحياة وتتغذى بثقافة ذاتية منظمة.

والثقافة في أول الأمر يمكن التوجيه إليها بالإرشاد، وينبغي أن تبدأ كذلك، غير أن المقررات الثقافية في الجامعة قد تكون مركزة وموجزة، وذهن الشاب في هذه السن ليس من المرونة بحيث يستجيب لها ويتقبل هذا الغذاء، وبحيث لا يمكن الشاب من أن يهضم هذه الثقافة ويتمثلها فتسري في شرايينه الفنية، وذلك لأنه لم يجابه الحياة بعد، ولم يقف وجهاً لوجه أمام المشاكل والأحداث. هذا فضلا عن أنه في هذه السن يكون ذهن الطالب مستعداً لتلقي الحقائق لا أن يكتشفها وينشرها على الناس. إنه ذهن مستورد لا مصدر. ورغم هذا فإن الثقافة هي الشيء الحيوي الخطير في الابتداع الأدبي.

ومن الحتم على الكاتب مادام قد اختار هذه السبيل، أن يقود الناس، وأن يعلمهم وأن يرشدهم وأن تكون لديه البداهة والفطانة، ولا بد من هذا كله حتى يكتمل ويؤتي ثماره، ولا بد من ثقافة ذاتية شاملة للكاتب، وعليه أن يجعل ذهنه دائما مرنا لامعاً مضيئاً خيّراً. وإلى القارئ بعض الوسائل التي تعين على تلك الثقافة، ونحن نتناولها في هذا المقام مقدرين مبلغ فائدتها للأديب، وإن كان من الممكن أن يكون لها عائداتها وأثرها للذين يبغون الثقافة للثقافة.

روح الملاحظة

ونعني بها تلك الروح العلمية التي تقدر الحقائق وتقيمها كما هي بدون تغيير، والسبيل إلى ذلك هو استعمال الحواس في دقة وحدة، والإفادة من روح الملاحظة التي تسارع فتلمح العلاقات بين أشتات الحقائق وتحيلها إلى حقائق كبرى تنتظمها. وروح الملاحظة تنفذ لتجمع مادتها الخام من الحياة ومن الطبيعة ومن الكتب على حد سواء. ويحدوها في ذلك الحماس والدقة والحذر المدقق الممحص. والإنسان المفطور على قوة الملاحظة يجد أن كل شيء يحصله له فائدة في مجال العمل الأدبي، وأهم من ذلك أن يحرص على العادة التي تجعل الحواس متفتحة والذهن متسعاً لكل نشاط وأصالة وحيوية، وإليك من الوسائل أكبر الدعائم التي يرتكز عليها الابتداع.

إن ابتداء روح الملاحظة ليس شيئا عسيراً ولا عميقا، فإنها لا تزيد على أن يكون الفنان متيقظا وأن يمتلئ قلبه بالاهتمام بما حوله، وهذا يعني أن يدع الإنسان ذهنه النشيط المتطلع دائما وراء عينيه فيما ترى. وبهذه الروح التي تتساءل وترحب بالبديهيات يمتلئ الذهن بنشاط حيوي هو الخطوة الأولى للعلم المنظم المميز. ويقول فرنسيس بيكون في هذا الصدد: "إن التساؤل هو نصف المعرفة".

وكل إنسان لديه مجاله الخاص الذي يجد فيه ذهنه متيقظا متفتحا وكل ما يمس رسالته أو حرفته له الاهتمام الأول، ومن ثم يصبح دقيق

الملاحظة في ميدان عمله؛ فالميكانيكي يهتم بما يتصل بمهنته اليدوية، والفلاح بما يتعلق بالتربة والبذور، والقائد بالطبوغرافيا والنقط الإستراتيجية. وكل اهتمام جديد يخلق بدوره دائرة من الملاحظة المتخصصة الدقيقة؛ فمثلا هاوي الدراجات يحصل على معرفة متخصصة في الطرق. والمصور يعرف المواقف والأوضاع التي تبرز المعالم في صورة الفوتوغرافية. وهذه الأمثلة تنطبق في درجات متفاوتة على ميدان الأدب الفسيح الذي لا حدود له. إن الدافع في رسالة الأديب ليحفزه أن ينمي لنفسه روحا عامة يستطيع عن سبيلها المساهمة في إغناء هذا العالم، ومن ثم يستطيع أن يجد البذور لآراء جديدة.

ولا ينبغي أن يكون الكاتب متيقظ الذهن في المجال الأدبي فحسب، بل عليه أن يكون متفتحا لأشياء متعددة ومتباينة، وأن يدرب إدراكه الحسي على كثير من ألوان الملاحظة وألا يكون ضيقا أو متحيزا بل واسع الأفق في ميادين الذوق وصدق النظر. ولعل هذا يميز الملاحظة الأدبية عن الملاحظة العلمية... إنها تصبح إدراكا حسيا عاما وخاصا في آن واحد: خاصا في نفاذها، وعاما في استعدادها لوزن العناصر الجديدة في كل مسألة...

ويسدي أحد النقاد النصح للذين يلجون ميدان الأدب فيقول: "على الأديب أن يتغذى من كل نوع من المعرفة مادام ذلك في متناوله، فعليه أن يقرأ الكتب التي تحت يده وأن يدرس اللوحات والصور التي تكون في متناول يده، وليرقب الطبيعة وليلحظها ويصل إليها إن كانت

نائية، وليدرس الناس في أسرار طبائعهم وأمزجتهم ونزعاتهم وأذواقهم ومهاراتهم. وإذا كان على ظهر سفينة في عرض البحر فليتعلم في أقصر وقت لكنة النوتية ولهجاتهم، وإن سار على الأرض في قطار أو سيارة فليخالط الراكبين وليتعرف إليهم وإن زار مصنعا وتيسر له أن يجول في أرجائه فليلم بما فيه من آلات وعمليات".

وإن تنوع الاهتمامات التي يوجهها الأديب فيه خير كثير، ذلك أن المفتن لا يكفيه أن ينظر إلى الشيء من جانب واحد، بل عليه أن يعدد الزوايا التي يستطيع أن ينظر منها ويرى لكل شيء جوانب متعددة وأوجها متباينة. وعليه من ناحية أخرى أن ينظر إلى الشيء على ضوء علاقته بغيره من الأشياء؛ فليس هناك شيء أو حقيقة توجد بمفردها، بل إن هناك علاقات متبادلة بين الأشياء. وعلى ذلك ينبغي للمفتن أن تكون نظرته قائمة على هذا المجال الواسع الفسيح، ثم إن التخصص في حقل معين لا يعني أن تركز نظرتك على هذا الحقل وحده، بل لعل العكس هو الصواب. ذلك أن التخصص يتطلب أن تكون قدرتك على الملاحظة والمشاركة والعطف أكثر شمولا وأكثر تنوعاً.

وحتى تكون نظرتك شاملة متنوعة ينبغي لك أن تنمي القدرة على أن تنفذ من عيون الناس إلى أعماقهم، وهذا شيء حيوي في مجال الأدب الذي لا يتقيد بطبقة معينة من البشر بل يشمل البشر جميعاً. ولا يكفي الأديب أن ينظر تلك النظرة إلى موضوع عمله الأدبي؛ فعليه أن ينظر إلى

قرائه وأن يرضي أذواقهم المتعددة وأمزجتهم المتباينة، لا من ناحية الثقافة فحسب، بل من ناحية الوعي الأدبي عامة.

والنظرة المرنة الشاملة الواسعة الأفق تقتضي أن يكون الكاتب محايداً في أحكامه فلا تقوم على أساس ميوله وأهوائه ولا يصح أن تستند إلى التحيز أو التحزب؛ فعليه أن تكون أحكامه متسمة بروح التسامح والعدل والإنصاف. ولا يظن أن هذه الروح المتسامحة دليل على الضعف أو الانسياق وراء كل فكرة جديدة وأنها تنزل بقدر إنتاجه، بل إنها على النقيض من ذلك تقويه وتثبت أركانه. ولعل ستيفنسون على حق عندما قال إن واجب الكاتب أن يستمع لكل صوت يدوي إلا صوت التحزب والحكم المبتسر، فعلى الكاتب أن يرى الخير في كل الأشياء، وإذا أحس أنه لم يفهم شيئا ما فعليه أن يلجأ إلى الصمت، وعليه أن يدرك أن أهم أداة يمتلكها في حرفته إنما هي المحبة والعطف.

القدرة على التمحيص

وينبغي لمن يحاول البحث عن الحقيقة في ميدان العلم أو الأدب أن يتريث، وألا يسارع فور الوصول إلى هذه الحقيقة فيعلن عنها أو يبشر بها. ذلك أن عليه في كل خطوة من خطواته أن يمحص ويراجع ويقارن حتى يصل إلى المرحلة الأخيرة مطمئنا لما وصل إليه واثقاً به. وكذلك يجب أن يكون عندما يريد التعبير عن تلك الحقيقة. فعليه أن يستوثق أنه يسير في الصراط السوي، وأنه يعبر تعبيراً دقيقاً عما اهتدى إليه، ولهذه الطريقة التي

يستطيع بها الأديب تمحيص عمله فوائد لا يمكن إنكارها فالقدرة على التمحيص تنظم قدرة المفتن عندما ينشئ عمله الأدبي؛ فقد يندفع في حماسة ليقرر رأياً يبدو له مثيراً وأخاذا، وإن كانت الحقيقة تنكره. فربما يكون ذلك الرأي قد راقه ولقي في نفسه قبولا، ولكن الأديب لم يمحصه تمحيصا دقيقاً، وكأنه لا ينشد حقيقة ينشرها بين الناس، وإنما يريد أن يلفت إليه الأنظار، وهذا أمر يصيبه بأذى كبير.

إن الروح الممحصة تخلع على العمل الأدبي لونه الطبيعي، وتبعد عنه السفسطة والتحذلق. وتبرز العمل الأدبي وعليه مسحة من الإنسانية، وقد لا يستطيع الكاتب في بعض الأحوال أن يتثبت من رأي أو حقيقة فيقف متردداً فترة طويلة، وهنا تسانده تلك الروح الممحصة في أن يعلن قراره السلبي بغير ما خوف ولا وجل، وليس في هذا القرار السلبي أي لون من الضعف أو التخاذل. إن على الفنان أن ينتظر، وينتظر طويلا حتى تسفر الحقيقة عن وجهها، فإن حدث هذا فهو الخير كل الخير وإن لم تسفر فبحسبه أن يقول: "لا أدري" ومن قالها فقد أفتى.

التأمل

إن القدرة على التفكير في خلق هيكل أو تخطيط عام للعمل الأدبي ورسم خطوطه العريضة إنما تعتمد أساسا على مران عميق مستمر يتعوده ذهن الكاتب فينغمس كلية في ذلك الإطار الأدبي الذي لم يولد بعد، فالتأمل إذن هو الاسم الذي نطبقه على ذلك النشاط الذهني العميق

التعودي. ولا نعني بهذا التفكير المركز فحسب، وإنما يسير بجانب هذا التفكير استمرار مدبر حتى يصبح الموضوع ناضج الشكل مكتمل الكيان في الذهن؛ فالتأمل هو القوة المدربة التي تسمح للفكر بالتدرج والكينونة. وهو بطبيعة الحال على النقيض من حلم اليقظة الذي يتسم بالسلبية وعدم الترابط، إذ ينتقل التفكير فيه بدون قيد ولا توجيه ولا قصد معين. وإنما هو يطوف هنا وهناك بلا حدود ولا وضوح. أما التأمل ففيه مراحل وتطور، وفيه إيجابية موجهة، وفيه عمل ذهني منظم إيجابي.

وحتى يصل المفتن (الفنان) فيه إلى درجة مرضية عليه أن يتدرب عليه مستعينا بثقافته المكتسبة حتى يتجنب أن يضل ذهنه في غياهب الأحلام الطافية الغامضة. ولا مفر في أول الأمر من أن يتخبط الكاتب في ذلك التيه من الرؤى. بيد أنه بالمران وبالتدريج سينجو من براثن ذلك التخبط، وتتاح له المقدرة والسيطرة ونفاذ الخيال السليم إلى العمل الأدبي الذي يختمر في أعماقه. وسيصبح التأمل عادة لدى الكاتب، وسيألفه ويتقنه كلما سار على هذا المنهج المستقيم الذي نجمله فيما يلي من الحديث.

ويذهب البعض إلى الاعتقاد بأن الموضوع يلوح في بادئ الأمر أمام الكاتب يلفه الغموض ويكتنفه الإبهام، وأن على الأديب أن يستوضح ملامح فكرته بالتدريج من خلال هذا الغموض. وقد يكون هذا صحيحاً ولكنه لا يطرد باستمرار. فقد يحدث في بعض الأحوال مثلا أن تلتمع خلاصة الفكرة في ذهن الكاتب فيسرع ليلتقطها وهي واضحة حية؛ فإذا

تعود الكاتب وأخذ ذهنه على أن يألف الوضوح فسيصبح الأمر لديه عادة، وتخطر الأفكار أمامه لا تلفها سحب الغموض. والدربة هنا ترتكز على تنقية الفكرة من الشوائب وإزاحة الضباب قليلا حتى يبرز جوهر الفكرة ملتمعاً بارزاً. وإهمال السير على هذا النهج التدريبي خليق بأن يعود بالضرر على الكاتب لأنه سيعتاد أن تلج الأفكار ذهنه في تشويش واختلاط، وترسخ فيه تلك العادة ما لم يكافحها حتى يصبح التفكير الواضح طبعاً ثانياً، وتأتي الأفكار واضحة الملامح بارزة النواة.

ومن النتائج الحسنة لهذا التعود أن ينأى الكاتب عن العجلة ولا يقدم الإنتاج الفج المرتجل ويصبح الوضوح عنده أمراً ملحاً، وكأنما يستصرخه ضميره ألا يقنع بمظاهر العمق وحسب. إن هذه العادة تمنع التفكير المتعجل كما تحول دون التفكير الكسول المتراخي. ومن نتائجه الحسنة كذلك أنه يسد الطريق أمام الكاتب إذا أراد أن يتناول موضوعات فوق طاقته. وهو اتجاه ملحوظ عند الكثير من الكتاب الناشئين الذين تستهويهم الأمور البراقة السطحية لموضوعات عميقة مجهدة.

ولذلك فإن رغبة الكاتب في ألا يتناول موضوعاً إلا بوعي كامل واضح هي التي تجعل كل فنان أصيل، لا يعمل إلا في الحقل الذي يدرك بوضوح كل ما فيه. ومما يذكر في هذا الصدد أن الشاعر الكبير "ملتون" بدأ يكتب قصيدة عن الحب، ولكنه لم يتممها، وأعلن أنه حاول ذلك مرات عديدة ولكنه لم يرتح إلى ما دبجته براعته فيها، ولم يَرَ ما ينتقص قدر

شاعريته عندما صرح بأن الموضوع الذي طرقه في قصيدته كان فوق احتماله وطاقته.

والترتيب عادة لها صلتها بالوضوح فإن الكاتب ينشد هنا الترتيب المنطقي الفني، وذلك أن عليه أن يقرر ما هو المهم وما هو الأهم في عمله الأدبي، وما هو الأصل وما هو الفرع، وكيف يؤثر السبب في النتيجة، وكيف تتنوع التفاصيل عن الأسس المركزية. وهذه أيضا عادة جديرة بأن تنمى وتتطور بالجهد الشخصي كعادة الوضوح، ولكن لا في نوع معين يتناوله الكاتب، بل في كل الموضوعات الفكرية. وإذا ما استجاب الذهن وجرت التدريبات مجرى العادة فلن يتسامح الكاتب مع أي نوع من الفوضى الفكرية وإنما يكون ترتيب وتناسق.

ومن حسنات هذا التنظيم أن تصميم المواد اللازمة للعمل الأدبي يقل عناؤه شيئا فشيئاً كلما تقدم الكاتب في هذا السبيل وتسربت تلك العادة إليه، ويصبح التنظيم شيئاً في طبيعة المؤلف لا يجد فيه البالغ من الجهد، ولا يكلفه نصباً. بل إن الأفكار تتسلل وكأنها تفعل ذلك من تلقاء نفسها. وليس يعني هذا بطبيعة الحال أن تصميم الشكل الأدبي لا يحتاج عندئذ إلى مجهود ولا تعب، وإنما هذا يشير إلى أن الجهد يتجه إلى التعميق والتطوير.

وعلى الأدباء أن يتعودوا الوصول إلى نتائج مستقلة خاصة بهم لأنها أساس الأصالة في فن الكتابة. ويمكن تعريفها بأنها الملكة أو القدرة التي

بفضلها يستطيع الأديب أن يفكر لنفسه ويصل إلى النتائج التي أوصله إليها تفكيره، وأن كل ما يعطيه لقرائه، يبدو له كاكتشاف وضع يديه عليه، اكتشاف بث ذهنه فيه الحياة. وهذا هو معنى الأصالة؛ فالأصالة ليست إخراج عمل أدبي جديد جدة تامة، ولكن الأصالة طريقة الأداء الحي والتناول المستقل.

وبجانب هذه العادة– عادة الوصول إلى نتائج مستقلة ينبغي على الكاتب أن يوطد ثقته في هذه النتائج المستقلة التي وصل إليها، وإن كان هذا شيئاً عسيراً جداً على الكتاب المبتدئين الذين يتأثرون بكل مقال يقرءونه ونجد فيهم نوعا من الخوف في أن يكتشفوا شيئا لأنفسهم، والوجل من التفكير الذاتي المستقل، فإن وصلوا إلى درجة من هذه الثقة فسرعان ما يتشككون فيها عندما يقرءون أن يسمعون ما يناقضها. وعندما تنمو في الأديب هذه الثقة ويثبت قدمها، فإن رنة التوكيد تشيع في آرائه نتيجة لهذا الاستقلال في الرأي، وقد يكون ثمة تشابه بين هذه الآراء وآراء كاتب آخر، ولكن نتيجة هذه الثقة هي ألا تبدو هذه الآراء صدى أو صورة لآراء الآخرين. إنه قد يأخذ آراء الآخرين، ومع ذلك فهو يهضم هذه الآراء ويتمثلها ويعرضها في محصول جديد حقا، لأن الشخصية المستقلة، والأفق الواسع الذي يسير فيه ذهن الكاتب، وذلك الكون الجديد الذي يغمسه فيه، كل هذا يمنح العمل قيمة جديدة، ويكون بلوغ هذه الدرجة إرهاصاً بمولد مفكر حر أو أديب جديد.

إن في التدريب الذهني بالأسلوب الذي فصلناه، وفي العادات التي تمارس باستمرار وبعناية، وبخطى متصلة لا تنقطع كفاية ومقنعا. لأن الكثير الذي سيبقى بعد ذلك سيوكل به إلى تلك القوة الغريبة التي يعمل بها الذهن في الخفاء؛ ففي أحوال كثيرة إذا بدأ قطار التفكير في حركته فبدلا من أن تحمل الذهن من الأثقال والأعباء ما قد ينوه به، وبدلا من أن تكلفه بكل المشاكل، بدلا من هذا كله فإن أفضل طريقة أن تدع هذه المشاكل والأعباء لنفسها، وتتركها فترة من الوقت طالت أم قصرت. فإذا استأنفت الموضوع من جديد فستجد تقدماً محسوسا، وحلولا سعيدة لبعض هذه المشكلات، وتخفيضاً لبعض الأعباء.

وهذه ظاهرة مألوفة ودائمة حتى إنك لتجد الكتاب المحنكين يعرفون عند أي موضوع يقفون، وأية مشاكل يتركون لتحل نفسها بنفسها.. وليس هذا هو التكاسل في التفكير بل إنه نوع حكيم من تقسيم العمل بين العقل الواعي والعقل الباطن، والالتجاء إلى العقل الباطن – فضلا عن تخفيفه عن الكاتب – يفيد العمل الأدبي نفسه ويصقله وينضجه ويقيمه على أساس ثابت ركين. وذلك لأن العقل الواعي والعقل الباطن كليهما قد اشتركا في هذا النتائج وتقاسماه، وأخرجا شيئاً فيه من النمو أكثر مما فيه من الصناعة فغير مجد إذن أن يتسرع الإنسان مندفعا، فلن يكون من وراء هذا إلا الفجاجة والسطحية.

ويقرر "ستيفنسون" في هذا المجال أنه ينبغي ألا يكتب شيء في عجل مادام في الإمكان أداؤه في روية. وما جدوى أن يكتب كتابا ليلقي به في

ركن النسيان؟ فمن الخير أن تتمهل فيه وتتروى وتتذوق ألفاظه وأفكاره وموضوعه في تمهل حتى تقتنع أنت بأثره وقيمته.. وينقل إلينا "بروتون" تجاربه في هذا الصدد فيقول إنه إذا عرضت له فكرة في يوم ما فإنه يكنها في عقله يومين لتختمر وتتبلور، وكل ذلك بدون وعي منه ولا مجهود، فهو يترك الزمام لشعوره الباطني ليدرك ما يريد. وإنه في كثير من الأحيان ينام على هذه الفكرة وهي خام، بل وهي مبهمة لم تتضح أو تتحدد، ويقوم من فراشه فإذا عقله الباطن قد قام بأداء مهمته خير قيام.. وهنا يحسن أن نقول إن هذا على النقيض من إهمال الفكرة، إنك لم تهملها بل إنك نحيتها قليلا أو نحيت نفسك عنها لفترة قليلة كنت تعيش في جوها وفي ظلالها ليأخذ الموضوع في النضوج والنمو، وذهنك الباطني هو الذي تكفل بهذه العملية الإيجابية العميقة في الإنضاج.

وقبل أن نختم حديث التأمل نجد أنه من الضروري أن نشير إلى الفائدة الجليلة التي يجتنيها الكتاب وخاصة هؤلاء الذين يكتبون باستمرار وبانتظام من اتباع عادة مثمرة تتلخص في أن يداوم الكاتب على التأمل لا في موضوع واحد بل في عدة موضوعات يقلبها على وجوهها ومذاهبها حتى يكتمل إنضاجها. والذهن في حركته الدائبة على استعداد أبدا لتلقي أفواج من الأفكار المتباينة يستبقي منها ما هو خليق بالبقاء. ويتخلص مما هو جدير بالتخلص منه ليتلقى غيرها وهكذا. ومثل هذه العادة يسير تكوينها، وهي تزيد من قدرات الملاحظة عند الكاتب حتى أن كل ما يقرأ الكاتب وإن كان شيئا عارضا وبعيداً عن ميدانه خليق بأن يتجمع حول نواة من فكرة ولدت في ذهنه، أو أن تقيم هذه المادة المقروءة من نفسها

أساسا متينا لفكرة جوهرية جديدة. وإذا حل وقت الكتابة فإن الكاتب مهما كانت الظروف والمناسبات سيجد مادة مهيأة لها قيمتها لأن لديه كثيرا من الآراء المدخرة والموضوعات التي تصلح لكل مناسبة.

طرق القراءة

إن طرق القراءة التي سنتناولها إنما ننظر إليها من زاوية واحدة وهي التي يفيد منها الكاتب في مجال الابتداع؛ فالمهم عندنا أن نتحدث عن القراءة باعتبارها نشاطاً ذهنياً ينبه القدرات الابتداعية لدى الكاتب المفتن.

فمما يشترط توفره في القراءة أن تكون "قراءة خلاقة بناءة" وهي القراءة التي يستطيع الكاتب عن طريقها أن يتمثل ما يقرأ وينمي ما يطالع بشكل شامل جامع؛ ولذلك يجب أن يكون الذهن فيها متحفزاً لما يقرأ كي يفيد منها في حالة الابتداع. أي أن العقل عند القراءة يكون متأهباً ليفيد منها ليصوغها صياغة جديدة، ويختار منها ما يلائم ليضمنه إنتاجاً جديداً خاصاً يقدمه صاحبه في كتاب إنها عملية ذهنية تتلخص في الاستقبال ثم الهضم ثم الاختيار ثم الإرسال وقد بالغ أحد الأساتذة الألمان في مدى إفادته من قراءته فقال إنه لا يقرأ كتاباً إلا ليكتب كتابا وهو قول فيه قدر كبير من الصواب لأن المؤلف وهو يقرأ إنما يقرأ وعيناه مفتوحتان، وذهنه متطلع إلى ما قد يعثر عليه من الأفكار الأصيلة الناضجة فيما يقرأ، ثم يرسله في أعماقه ليمر في عملية طويلة معقدة يخرج منها بشيء جديد هو ملك خاص به باعتباره مفتنا مبدعا.

ولعل هذا الاتجاه الابتداعي هو الذي يفرق بين العالم وبين ما يسمونه دودة الكتب، ويميز بين المفكر وبين الذي ينكب على الكتب يقرؤها متصفحاً في نهم كبير. إن هذا الحشد المتزايد من تلك الطبقة من القراء النهمين هو الذي يجعلنا نتشكك في قيمة الإنتاج الأدبي الذي تضاعف في السنين الأخيرة؛ فالقراءة قد تتحول في سهولة إلى نوع من التبذير الذهني الذي لا ضابط. الأمر كذلك في حال القارئ "دودة الكتب" الذي يحشو ذهنه بما يردده ولا يفقه منه شيئا، ويظن كل الظن أنه عالم لا يشق له غبار، وهو في الحق حامل أسفار. فهو لا ينقطع عن الاطلاع وقراءة تلك التلال من المطبوعات، وهو غير قادر على أن يستثمر ما يحشده في ذهنه الضيق الذي لا يتحرك ولا ينشط ولا يهضم ما يقرأ. وتلك حالة تستدعي الرثاء، ومثلها كحالة من يقبلون على غذاء ذهني رخيص كالقصص التافه الذي هو زبد يذهب جفاءً، ولا ينفع القراء شيئا، وإنما هم يقتلون به الوقت ويزجون الفراغ.

وأسوأ أثر لمثل هذه الكتب عندما تستعبد قراءها أنها لا تقتل وقتهم فحسب، ولكنها تقتل الذاكرة، وتميت الشغف والاهتمام بالخطير من الأمور، وتقضي على كل تحكم أو وحدة في الذكاء فهذا النوع من القراءة هو الذي يدعونا إلى أن نكافحه في عناد وجهاد.

وذلك الموقف الابتداعي الإيجابي في حالة القراءة شيء لا غنى عنه للكاتب وذو قيمة لا تقدر لكل قارئ، فإذا لم تكن نتيجته كتبا تؤلف فإنه يمنح القراءة ذاتها قيمة لا تقدر ولا تحد لأن القارئ يشغل بها الفكر حيا

نابضا، وواجب العالم في هذا الصدد هو إخضاع تلك العادة حتى تصبح طبيعة ثانية حتى يتسنى تقوية الاستعداد الطبيعي للإفادة من المادة المقروءة، سواء كانت القراءة سريعة أو متمهلة، متصلة أو في فترات متباعدة، وينبغي أن يكون هذا هدفه الأول في الاستفادة من الثقافة.

وهناك طرق ثلاث للقراءة الخالقة أشار إليها "فرنسيس بيكون" في مقالة عن الكتب فقد قال: "هناك كتب نذوقها، وكتب نبتلعها، وكتب قليلة نمضغها ونهضمها". أي أن بيكون يريد أن يقول أن بعض الكتب نقرؤها على أجزاء متفرقة، وأخرى نقرؤها بدون شغف ولا تطلع. أما الطائفة الثالثة فهي الكتب المعدودة التي نقرؤها كلها بعناية وإتقان.

ومن الخير أن نوضح ما أجملنا، ونتحدث عن ألوان القراءة وأجدرها بالتقديم والذكر (القراءة المنظمة) لأنها الوسيلة العملية التي يمكن بها إدخال ذلك العنصر الخلاق في الذهن. وهو شيء ضروري يجعل أي لون من ألوان القراءة شيئاً مثمراً نافعا؛ فالقراءة المنظمة هي إذن القراءة التي تمارس بطريقة منظمة تسري مسرى العادة، ويكون هدفها الثقافة والمعرفة.. إنها قراءة هدفها الأول والأوحد تغذية القوة الابتداعية وإمدادها بدماء جديدة.

ولعل أول سؤال يخطر على الذهن: ولماذا نقرأ بهذه الطريقة المعينة؟ والجواب يلوح إذا وضعنا في اعتبارنا الغرضين اللذين يستغرقان معظم المادة المقروءة في عصرنا. إن الناس تقرأ لتعرف، والصحف اليومية تنهض بهذه

المهمة. أو هم يقرءون ليزجوا أوقات الفراغ، والقصص والروايات بشتى صنوفها تتكفل بسد هذه الحاجات. وسواء كانت القراءة لمعرفة ما يدور من الأحداث أو لإزجاء وقت الفراغ، فإن القراءة في كلتا الحالتين سريعة وسطحية لأن المادة المقروءة ذاتها التي تقدمها الصحف اليومية أو كتب القصص خفيفة في وزنها وقيمتها تلبي حاجات قرائها. إذن فلابد من نوع ثالث من القراءة لا يتصف بهذه السرعة الهوجاء، وبفضل هذه القراءة المتثبتة يستطيع القارئ أن يتأنى وهو يصحب كتابا يريد أن يتذوق نكهته في بطء وتلذذ. وذلك حتى يتعمق أغواره، ويعرف تياره، ويرى فيه آثار الفكر والابتداع.

وقد يسأل المرء نفسه: أي الكتب تلزم للقراءة المنظمة؟ والجواب عن هذا السؤال هو أنه ينبغي أن تكون كتبا عميقة وليست سطحية، كتبا تجد فيها الابتداع الباني بأقلام الكبار من المؤلفين، وبشكل خاص تلك الكتب التي اعترف بأنها الشوامخ، وبأنها ينابيع الأدب الفياضة بالحياة والفكر. ولن تجد عددا كبيرا من هذا اللون من الكتب، بل إنه قليل ولا يزيد في الجيل الواحد عن كتاب واحد، وليس من الضروري كذلك أن تكون كتبا ضخمة الحجم إذ أن المادة الفكرية الفنية ستكون شيئا ضخما في مساحة محدودة. وأنواع هذه الكتب وصنوفها يجب أن تترك لاستعداد القارئ وميوله الطبيعة. والقائمة التي تضم أسماء هؤلاء العمالقة في تاريخ الآداب العالمية طويلة والاختيار واسع؛ فعلى سبيل المثال لا الحصر نجد في الأدب العربي: الجاحظ وأبا العلاء المعري، وفي الأدب اليوناني نجد: ملحمتي هوميروس، وروائع سوفوكل، وفي الأدب الإنجليزي نجد شكسبير

وبيكون وميلتون، وفي الأدب الأمريكي نجد فولكنر وشتاينبك وهمنجواي، وفي الألماني جيته وتوماس مان، وفي الإيطالي دانتي، وفي الفرنسي موليير وراسين وكورني، وفي الأدب الروسي تولستوي وديستوفسكي وتشيكوف وجوركي. لقد أثر هؤلاء العباقرة الكبار تأثيرا عميقا واسعا في أجيال متعاقبة، وتركوا طابعهم واضحا وتركوا لون تفكيرهم وأسلوبهم بارزا في الملايين من القراء.

ثم يطالعنا بعد ذلك سؤال مهم وهو كيف: نتابع القراءة المنظمة ونمارسها ونجعلها عادة نفيد منها ونتأثر بها؟ إذا اخترت كتابا من هذه القائمة يتناول الحياة وينغمس في أعماقها فاقرأه حتى تتعرض على سره العميق؛ فتقرأ جاداً مسرعا لتعرف المغزى العام. ثم لتقرأ بتمعن ودراسة متمهلة لتقف على اللمحات الخفية الدقيقة، ولتكشف قاع الفكرة وأسرار الخيال. اقرأ بروح فاحصة تحليلية للعناصر المتعددة الكائنة في هذا الإنتاج. واقرأ باتجاه شامل متكامل يمر بالتفاصيل سريعاً ثم يجمعها ويربطها. واقرأ الكتاب مرات حتى تستحيل مادته وروحه إلى نسيج في ذهنك أنت. وستكون ثمرة هذه القراءة أن تنبعث شرارة الابتداع في نفسك، وأن يلتمع عقلك وينشط إلى حد عظيم هو هذا المعنى الحقيقي للقراءة يقصد الثقافة. وقليل هم الذين يسيرون في هذا السبيل إلى أبعد الحدود ويعرفون ما يقتضيه هذا الاتجاه من جلد وتحمل. ولكن ما يجنونه من ثمرات في هذه الرحلات الذهنية يعدل ما يكابدونه من مشقة وصبر.

وقد يرد إلى الخاطر تساؤل عن الوقت الذي يناسب هذه القراءة حتى تثمر وتؤتي أكلها. وهو سؤال يجب ألا نستهين بخطره ذلك أن مثل هذه القراءة للكاتب والفكر يجب أن تكون عملا يوميا يجري مجرى العادة كتناول الطعام الذي يغذي أجسامنا ويدفع الدم في شراييننا وكثير من المؤلفين بين قدامى ومحدثين قد جعلوا للقراءة من هذا القبيل جزءًا ثابتا من حياتهم اليومية حتى يعطوا الذهن نبرة جديدة، ووهجاً مضيئاً هو بمثابة الإعداد والتقديم بين يدي الكتابة والتأليف، وخلق جو أدبي يعيش فيه قبل أن يمسك بقلمه ويخط الحروف الأولى. وقد حاول أحد النقاد أن يعرف ماذا كان يقرأ كل مفكر قبل أن يبدأ إنتاجه، فقص علينا أن "فولتير" كان يقرأ "ماسلون"، وكان "بوسيه" يقرأ "هوميروس"، وكان "جراي" يقرأ "سبنسر". وكان ميلتون يقرأ "يوربيدس" و"هوميروس"، وكان "بوب" يقرأ "دريدن" وهكذا. إذن فأفضل فترة لهذه القراءة بالنسبة للكتاب هي الفترة التي تسبق قليلا أو كثيرا جلوسهم للكتابة.

وننتقل بالقارئ إلى لون ثان من ألوان القراءة وهو القراءة الموجزة العابرة الشاملة، وهي قراءة تستهدف الحصول بسرعة على مقدار وافر من المعلومات لتكوين فكرة شاملة عن كتاب أو أجزاء برمتها من نظرية أو قصة. فقد يحتاج الكاتب في بعض الأحيان إلى هذا النوع من القراءة الخاطفة ليسهم بها في بناء أساس لفكرة لديه، والكتب التي تسد هذه الحاجة هي عادة كتب التاريخ والعلوم والفلسفة والنقد والأسفار والرحلات والكتب الوصفية وبعض ألوان من القصص. ومثل هذه الكتب

تترك في ذهن قارئها خزانة زاخرة بالمعلومات والمواد يفيد منها في بناء موضوعه الذي يتناوله.

ومثل هذه القراءة يمكن أداؤها بمهارة إذا كان لدى القارئ ذهن سريع متفتح ملتقط. وتدريب الذهن على اليقظة المتفتحة من الإمكان أن يتم بمداومة الإقبال على النوع الأول من القراءة الذي أسميناه القراءة المنظمة. ففي القراءة يتعلم المرء كيف يلحظ العناصر الدقيقة العميقة في الكتاب في تمعن وتمهل. أما في القراءة الموجزة فيتسنى له بالمران أن يعبر الكتاب في لحظات سريعة يستطيع فيها أن يلمح العناصر البارزة ويلم بها إلماما.

فالقراءة الموجزة هي إذن القدرة على أن يعرف الإنسان كيف يقود دفة ذهنه في المجرى الرئيسي للكتاب متحاشيا النزع والنهيرات الفرعية، هادفا إلى المكان الذي تصب فيه الفكرة الجوهرية، وهي قراءة تتطلب إدراكا دقيقا للفكرة الأساسية وتمييزاً غريزياً بين الأصل والفرع وبين المهم وغير المهم. وهي تتطلب أيضا المقدرة على أن يفكر القارئ تفكيرا يشمل ميدان قراءته كله في سرعة، وأن يدرك العلاقات التي تربط بين أجزاء هذا الميدان وليس بنا حاجة إلى التنبيه إلى أن هذا كله لن يأتي طوعا ومن تلقاء نفسه، بل أنه يستلزم الجهد والتنظيم والدربة التي تحتاجها دراسة اللغة أو الرياضيات.. هذا فضلا على أن القراءة الموجزة إذا لم تكن قائمة على أساس وطيد من القراءة المنظمة فإنها ستكون مصدر ضرر لا مصدر خير، بل إنها تستحيل إلى نوع من الإسراف الذهني الذي سبق أن فصلناه.

والهدف العملي الذي ينشده الكاتب في قراءته الموجزة هو الأثر الكبير الذي ينعكس على قدرته الابتداعية الخالقة، فمهما كان العمل الأدبي الذي ينكب عليه الكاتب فإن عليه أن يقرأ بشمول وعمق أكثر من القدر الذي يتطلبه هذا العمل الأدبي. إننا نعرف الكثيرين من الكتاب الذين لا يقرءون إلا بالقدر الذي يفي بالمادة التي تؤلفون فيها وليس عندهم ذخيرة عقلية مدخرة تنفع عند الحاجة. وعيب هذه القراءة أن المادة التي يستفيدها القارئ تبقى في نفسه مشوشة غير مهضومة. أما إذا كان لدى المؤلف رصيد مستوف منها، وقد تمثله وهذبه، فإنه يفيد منه فيما قد يعرض له الكتاب من موضوعات تتصل بسبب بالموضوع الذي يعالجه ثم إنها تخلع على إنتاجه ثوباً من الفن والمقدرة. وهي نافعة على كل حال إن لم يستفد القارئ منها اليوم فغدا؛ فهي عنده رصيد يتأهب به للمستقبل ولن ينفد هذا الرصيد أبداً لأن استمرار القراءة ومداومتها يزيده غنى ووفرة.

واللون الثالث من ألوان القراءة هو القراءة الجزئية، وينبغي ألا نخلط بين هذه القراءة وبين القراءة الوجيزة الشاملة. ذلك أن القراءة الجزئية لا تعني أن يقرأ القارئ الكتاب كله من أول صفحة إلى آخر صفحة، وإنما هي تنحصر في قراءته الجزء الذي يهمه والذي له صلة بما يكتب. فإذا عرضت للمؤلف نقطة يريد أن يحيط بها وبما يدور حولها فإن عليه أن يلجأ إلى كتاب تناول هذه النقطة ويقرأها في إحاطة وفهم. وفهرس الكتاب أو مقدمته خير مرشد إلى الموضع الذي ينبغي الرجوع إليه. وهذا اللون من القراءة فن يتطلب من المرء أن يعرف بالضبط أي شيء يريد أن يقرأ عنه. فإذا وجده محاطا بالتفاصيل والتفريعات فعليه أن يخلصه منها ويلتقطه في

ذهنه. وكل ذلك يتطلب سرعة خاطر في الالتقاط، وفطنة في التنقية. وكلما تدرب المرء على هذا العمل كلما أتقنه حتى لتكون اللمحة الواحدة كافية شافية.

والتردد على دور النشر والمكتبات الخاصة والعامة، وقراءة كتب النقد، واستعراض المؤلفات الحديثة في المجلات المتخصصة وفي الصحف، كل هذا يوفر الجهد والوقت ويعود المرء على الإسراع في معرفة ما يريد. حتى إذا ما دخل الإنسان مكتبة ورأى المجلدات مرصوصة على الرفوف أدرك بغريزة فنية في أي كتاب يبحث وفي أي صفحة يقرأ، وأحس أنه يتحرك في مكان مألوف معروف كأنما هذه المكتبة العامة أو الخاصة أصبحت بيتاً له ووطنا، وأصبحت الكتب رفقاء أعزاء.

بعد ذلك نصل بالكاتب إلى مرحلة جديدة. لقد اتسع تأمله ونظمت قراءته فنمت ملكاته الابتداعية، ومن ثم فإنه يتعين علينا أن نبحث عن وسيلة لنحتفظ بالنتائج الطيبة التي وصلنا إليها، وهذا يعني تنظيم الأساليب الخاصة بتدوين الملاحظات والفهارس والمراجع والاحتفاظ بالقصاصات والكتب والمذكرات التي يستلزم الأمر كثرة الرجوع إليها وترتيب هذه الأمور في شكل عملي مجد والسير فيها على وتيرة علمية منظمة إنما هو في أغلب الأحايين وإلى حد كبير مسألة ذوق واستعداد حتى ليصعب الجزم بما يجب أن يراعى أو يتبع في هذا الشأن. فبعض الكتاب يقرأ في موضوع ويفكر فيه ليفيد منه مباشرة فيما يكتب أي أنه ليس في احتياج إلى هذا الجهاز، بينما البعض يختزن الكثير من المعلومات في

ذاكرته. وهناك فريق لا يأتمن الحافظة فيستعين بجهاز تنظيم لا يتخلى عنه وقت الحاجة؛ فلكل فريق من هؤلاء طريقته المفضلة، والمسلك الذي يوصله. فمن العبث إذن وضع القواعد والقيود لأن ذلك كله سيخضع لعادات الكاتب وطرائق تفكيره وقدراته الذهنية. على أنه ليس من الضرر الإشارة إلى بعض الملاحظات العملية التي قد تفيد، وهي في الوقت نفسه تشير إلى العلاقة بين هذه العادات وبين الابتداع.

وفي تدوين الملاحظات أمران أساسيان يجب أن يكونا في الاعتبار: أولهما: أن يسجل القارئ ما يعن لذهنه أثناء القراءة من أفكار وافتراضات، وثانيهما: أن يسجل ما يهمه من مادة مقروءة أو مسموعة في مادتها المجردة. ويحسن أن يضمها إلى ما يجمعه من مراجع واستشهادات، فهي شيء لم يندمج بغيره ولم تكتمل صورته. أما الأمر الأول فذو قيمة خاصة لأنه يشحذ التفكير ويدفعه، وهو كذلك وسيلة محسوسة لتقوية عادة الكاتب الذي ينشد الوضوح والنظام، ومفكرة الكاتب في هذا الصدد تشبه إلى حد كبير مصنعا صغيرا تتشكل فيه الأفكار وتتخذ قوالب لأول مرة وتتحول تيارات التأمل المبهم إلى تيارات واضحة صافية.

وحتى تكون لهذه الملاحظات فائدتها يجب تدوينها في شيء من الروية والتدقيق مادامت الظروف وانفساح الوقت تسمح بذلك. فإذا أراد المرء أن يعود إليها فستبدو له في رونقها الأول وفي اكتمالها. ولن يجهد ذاكرته ليكمل مواضع النقص فيها، ومجرد تدوينها ناقصة أو مضطربة لا يساوي عناء الاحتفاظ بها وتسجيلها.

وتدوين الملاحظات يجب أن يخضع لنظام دقيق يتوفر فيه التصنيف والتبويب، ولا نقصد من وراء هذا إلى التصعيب والتعقيد، ولا نعني هذا، بل لعل السهولة مع الدقة هي أقصر السبل لإتقان هذا الجهاز. وليكن هذا الجهاز ما يكون، فإن نجاحه يتوقف أساسا على اختيار خير ما يفيد الكاتب في مجاله. وليس من داع قط لتضخيم المذكرات بملاحظات لا يحتاج الكاتب إليها لبعدها عن ميدان إنتاجه وتجاربه.

الفصل الثاني

مرحلة التأليف

قبل أن نناقش الأشكال المتعددة للعمل الأدبي ينبغي لنا أن ننظر إلى الجهاز الابتداعي الذي يلازمها مهما اختلفت الأشكال أو تعددت القوالب الأدبية. إن الابتداع يكون في اتجاهين متضادين: اتجاه تجميع المواد التي يفكر فيها الكاتب وهي لا تزال في أعماق ذهنه، ثم الاتجاه إلى بناء العمل الأدبي منها. والجزء الأول من عملية التأليف هذه يسمونها فكرة الموضوع. والجزء الثاني الذي يلي ذلك ذو طبيعة توزيعية بناءة. فمن فكرة الموضوع التي تعتبر نواته وأساسه تخرج تفرعات وإشعاعات تسير في اتجاهات متعددة لترسم الهيكل العام، وهي تتخذ عدتها التصميمية التفصيلية من الخيال ومن الضياء العاطفي، ومن روح الأسلوب الذي تتوقف عليه عملية التوسيع والإثراء اللفظي. لقد تم العمل الفني أخيراً، ولم يعد الابتداع والأسلوب شيئين منفصلين، بل أصبحا شيئاً واحداً واتحدا في إنتاج منظم متكامل حي.

فكرة الموضوع

يمكن تعريف الفكرة بأنها القوة الوحيدة التي يلتف حولها كل عمل أدبي، يبدأ بها، ويخرج منها، ويتفرع عنها. وينشأ كيانه نتيجة لعملية ذهنية تجمع وتربط ما كان مبهماً ومتفرقاً في شكل نووي لتحلله بعد ذلك إلى

تركيب عضوي. وإذا كان العمل الأدبي مخلوقاً حياً ذا جسد وأطراف ووجه ورأس وأعضاء متكاملة، فإن الفكرة هي النطفة التي يتخلق منها ذلك الكائن الحي. فإذا تحولت النطفة إلى علقة ثم إلى مضغة مخلقة فإننا عندئذ نسميها الموضوع. ويستكن هذا الجنين تسعة أشهر تتشكل فيها أعضاؤه وتنمو شيئا فشيئا وفي بطء. فإذا أتم الجنين الأشهر التسعة انطلق من بطن أمه كائنا كاملا.

فالفكرة والموضوع يمكن إذن مقارنتهما إلى حد ما بالنطفة والجنين. ولتقرب هذا الموضوع بمثال أدبي يميز بين الفكرة والموضوع فإنه من الإمكان أن نأخذ من شكسبير مسرحيته الخالدة "هاملت" ونطبق عليها الفكرة والموضوع. أراد شكسبير أن يعبر عن فكرة يقول فيها إن الحياة شيء محير!! لغز لا يفهم! ما هي الحياة؟! ما هو الموت؟! هذه هي فكرة الموضوع في هاملت. وفي كلمات قصيرة هي "حيرة الإنسان إزاء الحياة"!!

ويأتي بعد ذلك الموضوع: كيف نصوغ هذه الفكرة في إطار عام يسلكها ويفسرها ويعرضها ويوضحها؟ إن شكسبير يبحث لنا عن أمير شاب توفي أبوه الملك في ظروف غامضة. ثم ما لبثت أمه أن تزوجت من عمه ولا يمضي على الحداد أيام معدودات، حتى يخرج من ظلمات الليل شبح يعرف منه الشاب أن أباه لم يمت بل قتل، وأن قاتله هو أمه وعمه الذي توج ملكا بعد مصرع أخيه. وهنا تبدأ حيرة الشاب الأمير. ماذا يفعل؟!! ويروح يتخبط في دياجير التردد والضعف، ثم يلفه الموت أخيرا في أكفانه ويضع حداً لحيرته وتردده. إذن فالفكرة في هذه المسرحية هي

الحيرة، والموضوع الذي يبرز الفكرة في إطار فني متكامل هو قصة "هاملت" وحيرته وضعفه وقوته ومصرعه.

وإبسن أراد أن يتناول مكان المرأة وقيمتها في أوربا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فهذه هي الفكرة التي أخرجها من حيز التجربة الضيقة إلى مجال المثال الأدبي. فعرض لنا في مسرحية "منزل الدمية" الزوجة "نورا" التي تكتشف أن المجتمع لا يقيم لها وزنا، وأنها ليست إلا شيئا يدلل؛ فتثور على بيتها وزوجها ومجتمعها، وتعتزم أن تخرج إلى زحمة الحياة لتكتشف قيم الأشياء من جديد وتتعلم وتدرك. وهذا هو الموضوع الذي بسطه "إبسن" ليفسر به فكرته الأساسية وهو مكانة المرأة...

وفي أدبنا العربي الحديث نجد الفكرة التي تقوم عليها ثلاثية نجيب محفوظ، وهو ليس فيلسوفا ومفكرا فحسب ولكنه فنان أيضا أراد أن يصور ماذا يفعل الزمن بأسرة مصرية وكيف يغير الزمن؟ "ما أكثر ما يغير!! ما أبشع ما يتغير! من أسف إنه يتغير!" وتنفعل أسرة السيد أحمد عبد الجواد بالزمن وتكافحه ويكافحها. وتتطور حيرات هؤلاء الناس وينتصرون وينهزمون وتضطرب عواطفنا بما يكابد أولئك القوم بين الحرب العالمية الأولى والحرب العالمية الثانية نضحك منهم.. ونضحك معهم.. وتنخلع قلوبنا أسى لهم ورثاء، ونتسامح ونفهم ونعطف في ابتسامات وعبرات..

فالموضوع في الأمثلة الثلاثة إذن هو الخروج من دائرة التجربة الضيقة الفلسفية إلى وضع هذه الفكرة المجردة في قالب أو إطار يبعد عنها

التجربة والتصميم، والفكرة التي قد تخطر لي في مجالها الفلسفي الضيق قد تخطر لك أنت ولغيرك ولآلاف الناس؛ ففكرة الزمن عالجها كتاب كثيرون مثل بريستلي وبروست وتولستوي ونجيب محفوظ وتوفيق الحكيم، ولكن الموضوع الذي عالجه كل واحد من هؤلاء العمالقة يختلف اختلافا بينا كاختلاف الفنان الإنجليزي عن الروسي عن المصري.

وتطور الموضوع ونماؤه وخروجه من حيز التجربة والتصميم، ومن نطاق الفكرة الفلسفية إلى مجال فني رحيب، يتوقف كل هذا على عدد كبير من الاعتبارات؛ فهو يتوقف مثلا على توقيت الموضوع. وهل ستجد تلك الفكرة بالذات صدى واسعا في هذا الوقت بالذات؟ أو يتوقف على ملاءمة الموضوع ومناسبته لجمهور القراء، ويتوقف على قيمة الموضوع وطريقة أدائه، ويتوقف على القالب الأدبي الذي سيصب فيه والذي اختاره صاحبه له. هل سيكون مقالا أم بحثاً أم رسالة أم قصة أم مسرحية؟ وأهم من هذا وذاك يتوقف على النظرة المستكشفة التي يعيها الكاتب لموضوعه.. إنه أخذ ينظر إليه في ضوء معين ومن خلال زاوية معينة.

وفكرة الموضوع هي الدفة الموجهة التي ستهدي وترشد إلى طريقة معالجة هذا الموضوع المعين، والكاتب يدرك أنه لن يستطيع مثلا أن يعبر عن كل شيء فيما يختص بهذا الموضوع. وما ينبغي أن يقال ينبغي أن يختار بدقة وبعناية أولا ليناسب موضوع العمل الأدبي الظروف باعتباره كلا، وثانياً لتتناسب أجزاؤه مع بعض. وهنا تكون وظيفة الفكرة التي ينتهجها الأديب، فهي التي تتميز بالقدرة على الاختيار، ومنها يبدأ المؤلف رحلته

الفنية، وهي المرجع الذهني للكاتب. ومن خلال الفكرة يطل المؤلف فيرى بخياله جميع العمل الأدبي كما يجب أن يكون فيراه بعيني المستقبل كلا ويرى أجزاءه ويرى الحياة تسري في أوصاله.

وفكرة الموضوع تتولد من قوتين ذهنيتين متقابلتين في الأولى نهم كبير وسيطرة على مدى المادة كلها، وفي الثانية مجهود تركيزي قوي على كل جزء. ويجمع هذا وذاك الموضوع في النظرة العامة التي يسميها البعض الدقة. وتلك فرصة تزيد العمل صفاء لأن فكرة الموضوع لا تتكون ونظرة المؤلف متجهة إلى القراء، ولكنها تتولد لتوجيهه هو وإرشاده. وكلما أمسك المؤلف بالزمام وسيطر على الفكرة كلها[١] كلما وجدها القارئ متسقة متحدة لا تسمح بشرود. وهذه القدرة على النظرة العامة للعمل كله تجعله يبدو أمام عيني المؤلف لوحة صغيرة دقيقة يستهدي بها في رحلته نحو التنفيذ. وهذه نقطة بالغة الأهمية في نجاح العمل الأدبي لأن الكثير يتوقف عليها. فالتفكير في أول الأمر في نهج وإتباع هذا النهج على طريقة دقيقة أمينة، والخضوع لما يمليه، هو الوسيلة الوحيدة لإنجاز العمل الأدبي كما ينشده الكاتب، والإهمال والتراخي لا ينتج إلا شيئاً ضعيفاً مائعا غير منظم، ولعل السيل العرمرم من المؤلفات الأدبية التي ولدت

---

(١) وكوسيلة للسيطرة على فكرة الموضوع والالتزام بها يحسن بالكاتب أن يتبع ولو لدرجة ما الاتجاه التزمه جوبير في قوله: "إذا كان هناك ثمة إنسان يعذبه الطموح اللعين في أن يضع كتابه بأكمله في صفحة واحدة والصفحة الكاملة في فقرة واحدة والفقرة كلها في كلمة واحدة، فأنا ذلك الإنسان"

لتموت دون أن تترك أي أثر راجع فشلها إلى أن مؤلفها لم يحاولوا أن يصنعوا منهجاً محدود المعالم أو لم يتبعوا خطوطه بدقة والتزام.

ولا يمكن لأي قالب من القوالب الأدبية أن يستغني عن فكرة الموضوع ونهجه... إنه يوجد ولا بد أن يوجد في أي لون أدبي ولكنه يختلف باختلاف هذه القوالب والأشكال، ففي بعضها تجده بارزاً صلبا لا تخطئه العين من أول نظرة، وفي البعض الآخر تجده وكأنه أذيب وتحلل في كل جزء ولوَّنه. وعلى العموم فإن النهج يتناسب تناسباً مطرداً مع القدرة الفكرية في العمل الأدبي. فكلما زادت القيمة الفكرية في العمل الأدبي كلما برز النهج واتضح، ولكنه يتوارى إذا كان العمل يتغلب فيه الاتجاه العاطفي أو الخيال، وهذه الحقيقة توصلنا إلى أنواع ثلاثة من النهج تختلف باختلاف قوالب العمل الأدبي.

فقد يكون النهج غير بارز وكأنه محلول مذاب في القالب الوصفي وكذلك في القالب السردي، بل إنه لا يكاد يلحظ في الوصف حيث تلمحه من خلال اتساق عام التفاصيل وأسلوب يستقر في ذهن القارئ، وله سمة متحدة متناسقة، وهذه السمة هي النهج. أما في السرد الذي تدور فكرته على حوادث فإن النهج يبغي من وراء هذه الحوادث أن يصل إلى الروح التي تنبض وراءها. وسواء كانت تلك الروح هي الحق أو الفضيلة أو العاطفة النبيلة أو الخير العام فإن أثرها العام هو النهج أو فكرة الموضوع. وفي كلا القالبين السردي والوصفي يجب أن تكون هناك بؤرة يركز فيها

المؤلف أو هدف منشود، وإلا فإن الحكاية أو الوصف مهما كانت تسير في نشاط وخفة فإنها لا تتقدم، بل هي تتحرك مقيدة في مكانها.

أما النهج البارز الناطق فإننا نجده في العرض والمناقشة في تلك القوالب التي ينشد صاحبها أن ينتقل فيها من قضية إلى قضية على أساس من المنطق والقياس حتى يصل إلى النتيجة المرسومة، وهي تثبيت حقيقة ما يؤمن بها الكاتب ويريدنا عليها. وفي كلا الضربين من القوالب الأدبية تجد أن هناك نقطة أساسية يعالجها النهج ويسير بها ويؤيدها في لون ظاهر يدركه القارئ من اللمحة الأولى.

ويحدث تغيير في روح النهج عندما يكون القالب خطابيا لأن الاتجاه حينئذ يكون إلى العقل والعاطفة في آن واحد وإن كان بقدر متفاوت. فإذا تغلب العقل وكان الأمر حجة يريدها الخطيب فإن النهج يبرز ويتضح، وإن كانت خطبة للجمهور يريد صاحبها أن يشعل العواطف فإن النهج يذوب حتى لا يكاد يرى. ويكون المهم في الخطبة عندئذ أن يصل بها الخطيب إلى هدفه الذي يبتغيه، فيؤثره على موضوع خطبته الذي قام متحدثا فيه. وفي خطب الحجاج وعلي بن أبي طالب وسعد زغلول ما يؤيد هذا الاتجاه في الخطابة التي يبدو منهجها في كثرة أفعال الأمر التي تتردد في إطرائها.

بين الفكرة والعنوان

لعل الفرق الجوهري بين النهج الذي هو فكرة موضوع العمل الأدبي وبين العنوان الذي نتخذه لذلك العمل هو أن الأول شيء داخلي والثاني شيء خارجي؛ فالنهج مرسوم ليركز القدرة عند الكاتب في طريق معين لا يحيد عنه ولا يتخطاه. أما العنوان فلكي يجتذب القارئ.. والنهج وحدة وحياة عضوية كاملة، أما العنوان فإنه يعدك لما سيكون ويشحذ التوقيع لديك. فاختيار العنوان إذن هو اختيار اسم يثير انطباعا صادقاً قوياً.

وهناك اعتبارات ثلاثة قد تتحكم في اختيار العنوان؛ إذ يجب أولا أن يكون عنواناً صادقاً حتى يعطي القارئ فكرة أساسية عن المؤلف. وهذه الفكرة الأساسية قد تعرض باعتبارين ويكون الاسم طبقاً لطبيعة كل منهما. فإذا كانت هذه الفكرة تقدم على أساس تعليمي أو ثقافي فسيكون العنوان كذلك أكاديميا أو تعليميا. وإن كانت هذه الفكرة عاطفية أخذ العنوان اللون العاطفي فالعنوان الأكاديمي أو التعليمي لا يقود إلا إلى الحقائق والواقع دون أن يهدف إلى جذب انتباه القراء وإثارة غريزة التطلع فيهم. فالعنوان الأكاديمي ليس إلا إعلانا صادقا عن مادة الكتاب وموضوعه، أما العنوان العاطفي فإنه يدل على روح الكاتب وفكرة موضوعه، ويفتن القارئ، ويجذب انتباهه ويثير فيه حب الاستطلاع للقراءة والاستمتاع.

واستجابة لفكرة موضوع الكتاب يجب أن يكون العنوان جذابا يخلق في القارئ عن طريق ألفاظه توقعا ممتعا لما سيشتمل عليه ذلك الكتاب، ويمكن الوصول إلى هذه الغاية بوسائل المهارة اللفظية، واللماحية، والإشارات الدقيقة اللبقة والاستعارات. كل هذا مع المحافظة على الصدق وعدم البعد عنه نتيجة للإفراط في الصناعات الكلامية. أي أنه من الواجب أن يكون العنوان جامعا للصدق، وفي نفس الوقت يكون مثيراً وأخاذا. ومثال ذلك "حمار الحكيم" و"مذكرات حمار" و"كيف تعيش سعيداً برغم الزواج؟" و"عزيزتي أنطونيا"، و"أحاديث جدتي" وهكذا. والالتجاء إلى شطر بيت من الشعر أو حكمة سائرة شيء مألوف في اختيار العناوين، ومن ذلك "السيف أصدق إنباء من الكتب" و"ويك عنتر" و"لأمر ما جدع قصير أنفه" وكثير غيرها.

ثم إن هناك صفة للعنوان يمكن القول بأنها إحدى ضروراته، وذلك بإعطائه نغمة من التواضع وشيئا من التقليل من قيمته، ويجب ألا يكون في عنوان الكتاب ما قد يغني القارئ عن قراءته. كما يجب ألا تضع فيه ما قد يكشف عن حبكته؛ ولذا فإن آلاف الكتب تتحاشى هذا بأن تحمل عناوينها أسماء أعلام أو أماكن أو أشجار أو عطور. وحتى هذه العناوين اختيرت بعد دراسة دقيقة لنغمة الاسم ورقته وما يثيره من ارتباطات؛ فعنوان مثل "خان الخليلي" يثير في الخيال صورة لذلك الحي المليء بأسرار الشرق وغموضه ولياليه وعطوره.

ويقص علينا سير والتر سكوت ما تحمل من عناء ومراجعة ومقارنة وتردد في اختياره لعنوان إحدى قصصه. وقد يلجأ بعض الكتاب إلى اختيار عنوان توأم ثنائي مثل: (ماجدولين أو تحت ظلال الزيزفون) و(الشاعر أو سير أنودي برجراك)، و(الفضيلة أو بول وفرجيني). وقد يكون العنوان الثاني في بعض الأحيان مكملا وموضحا أو مثبتا للأول؛ ففي الكتب العلمية يشعر المؤلف أنه بحاجة إلى تفصيل العنوان لتحديد موضوع الكتاب فيذيل العنوان بعبارة توضحه وتحدده كما نجد عند أستاذنا أحمد الشايب في كتابه "الأسلوب" فقد وضح هدفه فقال: دراسة بلاغية لأصول الأساليب الأدبية.

الأفكار الأساسية في العمل الأدبي

بعد أن تقررت فكرة الموضوع ونهجه، فإن مادة العمل الأدبي في صورتها الأولى أصبحت رصيداً يأخذ منها الكاتب ما يريد لأنها تركزت واتجهت اتجاها معينا. إنها لم تحلل ولم تفصل بعد، ولم تنسق أجزاؤها ولم توزع، فهذا يحدث في المرحلة التالية وهي تخطيط العمل الأدبي أي البحث عن النقاط الأساسية في العمل الأدبي ووضعها. ويجب ألا يغرب عن بالنا أننا نتحدث عن الخطوط الأساسية في رسم العمل الأدبي لأن هناك خطوطا فرعية ونقاطا جزئية هي التي تمنحه الشكل واللون والحياة، وهذه سيأتي دورها بعد التحدث عن الخطوط والنقاط الرئيسية.

ولا يعني هذا أن تلك الخطوط متى درسناها وفصلناها ستثبت بدون تعديل ولا تغيير ولا تبديل. وذلك لأنها تقبل التعديل والتبديل على ضوء التصفيات والنظرة الكلية إلى ذلك العمل في مرحلة التأليف النهائية. ومع ذلك فإن تخطيط مشروع العمل الأدبي يجب قبل كل شيء أن يرسم في هدوء وبطء واتزان. وسيكون تخطيط المشروع بهذه الكيفية خير مرشد لنا في إضفاء سمات النطق والسيطرة على العمل الأدبي؛ فبفضل المشروع نسدد خطانا ونسير داخل الخطوط المرسومة لا نحيد عنها ولا نبعد.

تخطيط العمل الأدبي

ربما تبادر إلى الذهن أن تخطيط مشروع العمل الأدبي يتطلب العمل في بطء وتدبر يستوجبان العناء وألا يترك للمصادفات. إن كثيرا من الكتاب الشبان ومن الكتاب المكثرين يخطئون التقدير فيظنون أن حرارة الاهتمام بالموضوع كفيلة بأن تخلق مشروع العمل الأدبي، وعلى أساس هذا التقدير الخاطئ يضع الكاتب مشروعا يتسم بالاضطراب والعجلة.

ولكن الحقيقة التي لا مراء فيها هي أن التعلم والتؤدة في التخطيط هما الوسيلتان العمليتان لتدريب الذهن على الأخذ بالترتيب والنظام. وعندما تكتمل هذه العادة فإن عملية التخطيط التي تبدو في أول الأمر شيئاً تحكمياً وميكانيكيا تستحيل إلى حركة طبيعية للتفكير. إنه شيء طبيعي أن يبدأ التخطيط متثاقلا بطيئاً، وليس ثمة أي ضرر في هذا، فإن التخطيط يبدأ دائما هكذا عند أول العهد به، ويشعر الكاتب لفترة ما أنه

مقيد الخطوات وكأنما قد حمل ما لا طاقة به، ويحس شوقاً ملحاً في العودة إلى سليقته ليكتب تحت تأثير إلهام غير خاضع لأصول ولا تخطيط يحدد.. ولكنه مع الأيام ومعاناة التعود يألف هذه المرحلة المضنية، ويصل في كل موضوع جديد يتطلب التخطيط إلى نقطة يستطيع عندها أن يغمض عينيه فتخطر في رأسه رؤى للمشروع، قائمة أمام ناظريه، خالية من الإبهام، كاملة. وبالتدريج يمكن أن يخضع نفسه لإملاء ذهنه فقد أصبحت الصناعة والفنية الحرفية والمنطقية شيئا طبيعيا. وعندما يصل الكاتب إلى هذه النقطة فإن عملية التخطيط التي كانت قبل ذلك شيئا منفصلا تؤدى بعناء، قد تتطور وتندمج مع عملية التأليف ذاتها.

والهيكل الخارجي لمشروع العمل الأدبي ليس إلا قائمة بالأفكار الأساسية، وقد وضعت في جدول وقسمت أبوابا حتى تظهر علاقتها بفكرة الموضوع في العمل الأدبي، وعلاقة هذه الأفكار بعضها مع بعض. وتلك القائمة بالأفكار الأساسية يجب أن تكون أول ما يضعه الكاتب في مرحلة التخطيط لقيمتها المثمرة بالنسبة للكاتب نفسه، وبالنسبة للتصميم العام للعمل الأدبي كأداة للتوضيح والتوازن والتقدم في المراحل المتعددة. وينبغي على الكتاب في صدر عهدهم بالكتابة أن يولوا الهيكل الخارجي للمشروع العام أقصى ما يستطيعون من عناية واهتمام، وليتأكدوا أن ما ينفقونه من وقت في هذا السبيل لا يذهب عبثا. فكل جهد يبذل إنما له فائدة ومنه عائدة.

وإذا انتهى الكاتب من التقسيم والتبويب في شكل مركز فليعاد للنظر فيه وليرتبه من جديد على ضوء ما يلمحه من ثغرات، وعلى ما يتبدى له من تشابه بين باب وباب أو غموض في نقطة من النقاط، مراعيا في كل ذلك التسلسل المنطقي العلمي. وليس هناك من قواعد يمكن تعقيدها وتقنينها في هذا الصدد، ولكنا ننصح بالتقليل من هذه النقاط، وتمييز بعضها من بعض حتى لا تختلط ولا تتكرر، وعدم التقيد بإدخال مقدمة العمل الأدبي وخاتمته بين هذه النقاط التي تتناول جسم العمل الأدبي كله، وليس حتما أن يستعين الكاتب بكل ما لديه من القدرات الفنية ليحجب هذه النقاط عن أعين القراء حتى لا يشعروا بأن ما يقرءونه أو يسمعونه ليس عملا أدبيا وإنما هو إنتاج علمي بحت.

إن هذه النقاط والتقسيمات إنما وضعت ليستهدي بها الكاتب عند الإنشاء والتحرير. فليس من الفن في شيء أن يصطدم القارئ لكتاب أو المستمع لخطبة بنقاط عناوينها أولا وثانيا وثالثا وبتفريعاتها من أ، ب، ج فليس هذا من الفن في شيء. والكساء الفني واللباقة والدربة، هي الكفيلة بإبعاد الشكل الحسابي عن العمل الفني.. وإذا استطاع الكاتب أن يوفق بين التسلسل المنطقي والبناء الفني بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر، وبحيث لا يبدو تناقض ولا تعارض في كيان العمل الأدبي فإن الكاتب عندئذ يكون قد استوفى غايته ووصل إلى ما ينشده حقا.

تنسيق مشروع العمل الأدبي

إن الإلحاح على وضع قواعد ثابتة يجب أن يتبعها الكاتب عند تخطيط مشروع العمل الأدبي أمر لا نراه ممكنا ولا مستحبا، وذلك لأن هذا أمر يتوقف على ما لا يحصى من الأشياء، يتوقف على طبيعة الكاتب وظروفه ومراجعه وثقافته، ويتوقف كذلك على الظرف الذي يكتب فيه. فقد تكون هناك مادة خام واحدة يغترف منها كاتبان ولكنك ستجد التباين كبيرا فيما ينتجه كل منهما. فإذا اتضح لنا أن تصميم العمل الأدبي ليس فيه قواعد تتحكم وتسيطر وأن الأمر متروك للكاتب، فهذا لا يعني أنه ليس هناك قوانين ولا ما يشبهها من القيود. فالواقع أن هناك قيودا ولكنها مرنة كل المرونة، وفيها ما يفيد الكاتب نفسه لأن فيها ضمانا ضد الشرود والجنوح، وفيها فائدة للقارئ أيضا لأنه يشعر أن في العمل الأدبي مراحل ونموا وتطورا، بل أنه يشعر في بعض الأحيان وفي بعض المراحل كأنما ذهنه هو الذي يعمل ويرقب.

وينبغي أن نراعي المراحل المتعددة التي تسير فيها الأفكار في العمل الأدبي، وأن تقسم الأفكار، على أن يتميز كل تقسيم بسماته، فلا تشرد ولا يتداخل بعضها في بعض. وينبغي أن يسمح لكل مجموعة من الأفكار المتشابهة أن تنمو وتتطور. وينبغي أخيرا أن تتوحد مجموعات هذه الأفكار لتصب في مجرى واحد كبير، ثم تسير صوب الذروة. وفي اتجاهها إليها يجب أن تزيد سرعتها حتى تصل إلى قمة الاهتمام، وذلك لأن الفكرة يجب ألا تصمم استجابة لنهج الموضوع وفكرته فحسب. بل تصمم لتهدف إلى

غرض معين بحيث يتزايد الاهتمام والشغف كلما اقتربنا من هذا الهدف، وهذا يؤدي إلى الذروة في العمل الأدبي، والذروة قاسم مشترك في الإنتاج الأدبي، ولكنه موجود وبقدر يتفاوت باختلاف القوالب الأدبية.

ففي القصة أو المسرحية مثلا تتجمع الجزئيات في أجزاء ثم تتجمع الأجزاء وتتوحد وتأخذ الحوادث في الإسراع والاندفاع نحو غاية معينة، وتحس بدبيب الحركة واللهاث، والحرارة تنمو وتزداد، وتتعلق الأنفاس توقعا ولهفة، وفي بعض القوالب الأخرى التي تقل فيها الحوادث أو تنعدم تتخذ الذروة شكلا جديدا، فقد يبدو الأسلوب ذاته سريعا ومندفعاً ومركزا، بل قد يظهر في مغزى الأفكار ذاتها بدون حوادث. ومهما اختلفت هذه القوالب فإنك تحس بالذروة قرب النهاية سواء في الحوادث أو في الأسلوب أو في الأفكار؛ فالسمة العامة في أي قالب من هذه القوالب هو ازدياد الاهتمام والشغف.

وفي كل قطعة أدبية يجب أن تكون هناك مرحلة أولى توضيحية يبدأ منها العمل الفني وتمهد لما يعقبها من مراحل متعددة؛ ففي القالب القصصي يبدأ الكاتب في وضع المنظر والوقت وتقديم الشخصيات والموقف العام. وخلاصة هذا كله أن يأخذ الكاتب بيد قصته ويأذن لها بالانطلاق في أولى مراحلها. وفي القالب الجدلي تبدأ هذه المرحلة الأولى بتثبيت طبيعة المشكلة وحدودها ومغزاها العام، وهذه المرحلة تأتي في صدر كتابته، وهي لذلك تتطلب إيجازاً وقوة في تناولها حتى تعد القارئ للمرحلة التالية.

ويحل دور المرحلة التالية وهي المرحلة الرئيسية لأن فيها يتضح ما كان مهما بعض الشيء ويتسع الأفق وتتعدد الشخصيات ويتسع المكان وتأخذ الأمور في التعقد، والحوادث في التقابل والترابط، وتصبح النظرة شاملة محيطة. وفي هذه المرحلة تبدأ حبكة العمل الأدبي في الظهور ثم في التعقيد. وما من ريب في أن هذا الجزء من القطعة الفنية هو الجزء الذي يضع فيه الكاتب أصالته وقوته.

وبعد ذلك تأتي المرحلة الأخيرة – مرحلة الحل – وفيها يفك الكاتب ما كان قد تعقد وترابط وتداخل من أفكار أو حوادث، وتنفك العقدة التي تعقدت. وتختلف هذه المرحلة كما سبق أن قدمنا باختلاف طبيعة العمل والقالب المصبوب فيه؛ فقد تجد فيها دعوة إلى فكرة أو تلخيصا لرأي أو نتيجة عملية لحادثة. وإذا قورنت هذه المرحلة بالتي سبقتها فهي في أغلب الأحايين أقصر من سابقتها ولكنها تشتمل على العمل الأدبي كله مرهفاً منجزاً واضحاً.

ولا بد في هذا المقام من كلمة تشمل المراحل الثلاث في نطاق التخطيط العام؛ فجدير بالذكر ألا نستنتج من الملاحظات السابقة أن كل مشروع ينبغي أن يخضع لهذه الأقسام الثلاثة الموضحة لهذه المراحل؛ فالحقيقة أن هذه المراحل – وخاصة المرحلة الوسطى – قد تتطلب تقسيما فرعياً حتى يتحدد كل جزء فيها بخصائصه. ومن ناحية أخرى نلاحظ أن المرحلة الأولى قد تضمر حتى تصبح مجرد مقدمة. وقد تتضاءل المرحلة الأخيرة فلا تعدو أن تكون خاتمة مقتضبة. إن هذا كله يتوقف على مقدار

العمل ونوعه وطبيعته، وعلى ما يقتضيه مشروع العمل الأدبي وخطته التي وُضعت في هذا الصدد.

والآن وقد انتهينا من الحديث عن الخصائص الرئيسية لمشروع العمل الأدبي، فإننا سنجد في القوانين والقواعد المتعددة في بنيان ذلك العمل الأدبي، وتلك القوانين والأصول مثلها مثل خصائص المراحل الثلاث سيتحكم فيها ويكيفها طبيعة العمل الفنية، فنختار منها ما يتلاءم مع هذه الطبيعة.

فمن هذه القوانين قانون "تداعي المعاني"، وهو يشمل القوانين التي تربط أجزاء كل مشروع أدبي منظم، وبواسطتها يتسنى تذكر الأشياء، وهي التي يطلق عليها علماء النفس القوانين العامة لتداعي الخواطر أو المعاني. وهي تنقسم إلى ثلاثة أقسام وإن كانت في المشروع الأدبي تتداخل بعضها في بعض، ومن النادر أن يعمل واحد منها مستقلا عن القانونين الآخرين.

ومن هذه القوانين "قانون التجاور" وذلك أن عدداً كبيراً من الأشياء تتداعى في ذهن المرء وتذكره بأشياء أخرى بسبب قربها أو جوارها أو تماسها؛ فإذا ذكرنا شاعر النيل حافظ إبراهيم تداعى في الذهن اسم شوقي الشاعر، وإن سمعنا حديثا عن دمياط قفزت إلى الذاكرة رأس البر وكلما مر بنا يوم ٢٣ يوليو من كل عام ذكرنا قيام ثورتنا المجيدة في نفس التاريخ عام ١٩٥٢. فكل اسم أو تاريخ له ارتباطات في النفس والذاكرة بأشياء

أخرى جاورته أو عاصرته، وكلما ذكرنا أحدها تداعى في أذهاننا ذكر الأشياء الأخرى التي ارتبطت به.

وتنفيذ عمل أدبي إنما يقوم في أجزاء كثيرة منه على هذا القانون؛ فمثلا كتابة التراجم أو المقالات التاريخية تقوم على أساس قانوني التجاور وتتابع الحوادث في ترتيبها الزمني. ومقال "ماكولي" في التاريخ مبني على هذا النهج فقد قسمه إلى قسمين أساسيين هما: خصائص التأليف التاريخي في العصر القديم، وخصائص التأليف التاريخي في العصر الحديث. وفي القسم الأول يتناول التطور الذي حدث في هذا اللون من الكتابة، ويتكلم في ترتيب زمني عن المؤرخين القدامى "هيرودوت" ثم "تيوسديد" ثم "إكسنوفون" ثم "بلوتارك" وغيرهم.

ومن القوانين التي تشكل بناء العمل الأدبي قانون "التشابه والتعارض"، وذلك أننا نستطيع أن نتذكر الأشياء وخصائصها سواء أكانت محسوسة أم غير محسوسة عن طريق تشابهها أو تناقضها وتعارضها؛ فذكر وادي النيل يستدعي ذكر مصر والسودان، وذكر الليل يستدعي ذكر النهار، وهكذا.. وتخطيط العمل الأدبي يقوم إلى حد كبير على تجميع المعاني – متشابهة ومتناقضة – على هذا الأساس، ولا سيما في القوالب الأدبية التي تتجه نحو الجدل والخطابة وعرض وجهات النظر للإقناع.

وثمة سؤال طبيعي منطقي لا بد أن يطالعنا، ونسأل فيه أنفسنا، ونسأل الناس عن علة هذه الظاهرة، وسبب هذا أو ذاك. إنه سؤال يجري

دائما على ألسنتنا وأذهاننا باحثين ومستقصين فنقول مثلا: لماذا يحاول العلم غزو الفضاء؟ ولماذا نذهب إلى دور العلم؟ ولماذا يعقب الليل النهار؟ ولم تنشب الحروب؟

ونروح نتتبع النتيجة حلقة، حلقة، ممسكين بالسلسة حتى نصل إلى سبب الظاهرة التي أثارت التساؤل. وقد يكون سيرنا في اتجاه مضاد فنتعقب الآثار والنتائج لظاهرة معينة خطوة فخطوة. وفي الأشكال الأدبية التي تتطلب تفكيرا منظما متسلسلا كل حلقة فيه تؤدي إلى الحلقة الثانية، يقوم قانون "السبب والنتيجة" بدوره الفعال فتكون السلسلة قوية مترابطة محكمة. وقد لاحظنا أنه في القوالب الفنية التي تقوم على السرد والحكاية يبرز قانون التجاور، ولكن لا شك في أن هذا القالب تثبت قوائمه ويصل إلى تكامله عندما يعتمد فيه المفتن كذلك على قانون "السببية والنتيجة" فإنه يستطيع حينئذ أن يخرج الحوادث فنهتز لها وننفعل معها، ولا تكون مسألة حادثة بعد حادثة بل مسألة حادثة لأن شيئا ما هو الذي أوجبها.

وإذا سار الكاتب على هذا النهج متتبعا قوانين التداعي والترابط في وضوح وفي دقة ما استطاع إلى ذلك سبيلا، فإنه مستطيع بلا ريب أن يجعل التفكير المنطقي في مادته يسير ويتغلغل في قوة. أما إذا أهمل أو تغافل عن تتبع هذه القوانين فإن إنتاجه الأدبي بهذا الوضع سيشوبه لا محالة، كثير من الاضطراب والاعتساف.

وننتقل إلى "نظام البناء الفكري" للعمل الأدبي:

فالواجب أن يبدأ التأليف عامة –كما نبدأ الجملة المفردة – بما هو قريب ومفهوم لدى القارئ، وأن تكون المناسبة حاضرة والحقيقة مألوفة، كما ينبغي أن ينتهي الكاتب بالأحدث لديه سواء كان اكتشافا أدبيا أو تطبيقا جديدا لرأي قديم. وهذا النظام الفكري في البناء الفني يتجه عادة اتجاهين متضادين.

فهناك أولا الاتجاه الاستقرائي، ويكون الهدف النهائي فيه شيئا جديدا أو حقيقة لم تكتشف بعد. والخطوات التي تؤدي إلى هذا الهدف تفاصيل جزئية أو درجات متعاقبة متتالية من الحقائق الخاصة تؤدي إلى البرهنة على هذه الحقيقة العامة. أي أن هذا النظام يبدأ بالتفاصيل التي تعرفها أنت وأعرفها أنا، ثم ينتهي بحقائق عامة جديدة.

ونوجز فنقول إن هذا النظام البنائي يبدأ بالقديم من الحقائق لينتهي إلى الجديد منها. ومزايا هذا النظام أن المؤلف يتخذ القارئ شريكا له ورفيقا يسيران في دروب ومسالك ليكتشفا معا الطريق إلى حقيقة جديدة. ويلمع هذا النظام الفكري وتغزز فائدته في الحقائق التي قد تكون غريبة أو غير مصدقة، إذا لم يسبقها البرهان عليها والتمهيد لها بالتفاصيل التي لا جدال فيها.

وفي هذا يقول لويس في كتابه "قواعد النجاح في الأدب": "إذا كان غرضي أن أقنعك بحقيقة عامة أو أثير فيك إحساسا معينا لست أنت على استعداد لتقبله لأنك لم تتهيأ له فمن الجلي أن أنجع وسيلة للوصول إلى

ذلك هي الوسيلة الاستقصائية لأنها هي التي تعدك شيئا فشيئا عن طريق العاطفة أو الذهن أو الاثنين معا لقبول الحقيقة التي أستهدفها".

أما النظام الثاني وهو النظام الاستنتاجي أو الاستنباطي فهو الذي لا يكون فيه الهدف مبادئ جديدة بقدر ما هو تطبيقات جديدة لهذه المبادئ أو توضيح لمبادئ أصبحت معروفة. وهو يبدأ بحقيقة كبيرة عامة، ثم يمتد فيتناول حقائق أصغر منها وأمثلة تضفي شيئا من الحياة على الموضوع. وبعبارة أخرى نجد هذا النظام يبدأ من العموميات إلى الجزئيات، ومن المبادئ إلى الحقائق، ومن حقيقة معروفة إلى تطبيق جديد أو غير متوقع، ومن مزايا هذا النظام أنه بينما يبحث في الحقائق المجردة فإن القارئ يشعر مع ذلك بشواهد هذه الحقائق وبالموافقة عليها.

أطراف العمل الأدبي

لا شك أن العمل الأدبي مخلوق حتى تتدفق الحركة فيه ويزخر بالحياة النامية، ولكن ثمة جدلا شكليا يثور حول ماهية المقدمة والخاتمة والرابطة التي تربط العمل الأدبي. فهل تعتبر هذه في صميم جسد العمل الأدبي أم هي أطرافه؟ يرى البعض أنها تدخل في جسم العمل الأدبي وأنها لا تبعد عنه، إذ ليس لها وجود أو كيان مستقل عنه. ويرى آخرون أنها لا تعدو أن تكون أطرافا له وفروعا، وأنه ينبغي أن ينظر إليها على هذا الاعتبار.

فالمقدمة يجب أن تشتمل على كل ما هو ضروري وجوهري للتمهيد للموضوع الأصلي، وتستمر المقدمة إلى النقطة التي يبدأ منها الموضوع

عمله وقوته. وإن المكان الطبيعي لميلاد الموضوع يكون عند نهاية المقدمة لأنها تؤدي إليه وتمهد الطريق أمامه. وشيئا فشيئا تبرز سماته وطبيعته وجوهره.

وتختلف هذه المقدمة حجما وطبيعة باختلاف الموضوع. فهل هو أساسا موضوع ثقافي تعليمي أم عاطفي؟ فإن كان هذا الكاتب يريد أن يقدم لنا معلومات ويمدنا بألوان من الثقافة، فيكفي في المقدمة عندئذ أن تمهد لنا بأساس أو جو تهيئنا لهذه الألوان الثقافية التعليمية. وإن كان موضوعا تاريخيا فالأساس في لون المقدمة وجوها أن يكون زمنيا. وإن كان وصفيا فهو مكاني كان موضوعا ذهنيا فلا مفر من أن يكون مدخلا فكريا.

وسواء أكان هذا أم ذاك فالشيء المهم في المقدمة هو استبعاد كل ما ليس جوهريا والتخلص مما هو دخيل طفيلي، وإمداد القارئ بما يعينه ليتأهب للاقتناع والقبول، ويرى أمامه في وضوح وجهة النظر التي يريد له الكاتب أن يتفهمها.

وإذا كان في الموضوع نغمة العاطفة قوية ومرتفعة فوق أي نبرة أخرى – كما هو الحال مثلا في القالب الخطابي – فلا بد للكاتب حينئذ أن يبذل جهده وهمته في أن يجعل المستمع يتجه بشعوره وعاطفته نحو موضوع الخطبة. ولا بد أن تكون المقدمة مثيرة للاهتمام، وأن تتغلب على ما قد يكون لدى المستمعين من تحزب أو تحيز أو استخفاف، ولا بد للكاتب أو المتحدث من أن يتجنب العنصر الشخصي، فلا يتحدث عن نفسه إلا

بالقدر الذي يعنيه ويساعده ليؤدي مهمته على الوجه الكامل. وفيما يلي نموذج لمقدمة في محاضرة لـ "جون رسكن" في موضوع "الحرب" تبين إلى أي مدى نجح "رسكن" في مدخله إلى موضوع المحاضرة:

"أيها الجنود الفتيان.. لست في شك في أن الكثير منكم جاء هنا الليلة على غير رضاه ورغبته، ولست في شك كذلك من أن الكثيرين حضروا وبهم شيء من التشوق الذي يصاحبه لون من الازدراء ليسمع ما الذي سيقوله عن الحرب رجل تخصص في فن الرسم، وماذا يستطيع مثل هذا الرجل حتى يتجرأ على التحدث في فن عظيم كفن الحرب.. ولعلكم تسرون لأنفسكم: إن الرسام يستطيع أن يحاضر الشباب من الرسامين عن فن الرسم، إلا أنه سيكون شيئا يدخل في نطاق المستحيل أن يتحدث هذا الرسام إلى محامين شبان في محاضرة عن القانون! أو يحاضر مثل هذا الرجل أطباء حديثي التخرج في ميدان الطب!! فكيف يكون الأمر إذا وقف هذا الرجل وكان الموضوع موضوع حرب، وكان الحديث موجها إلى رجال حرب!

وفي الحق لقد جالت مثل هذه الخواطر وغيرها في ذهني فسارعت إلى عدم قبول هذه الدعوة عندما وجهت إليّ، وألححت في الرفض فترة طويلة إلا أنني أيقنت أنه لن يكون لديكم أي قدر من الاهتمام أو الشغف عندما تستمعون إلى كلماتي. وإنه لم يكن هناك من داع لحضوري بينكم والتحدث إليكم في أمر هو من صميم تخصصكم ولب اهتمامكم، غير أن الدعوة تكررت، وأصبح من الواضح أنني لن أستطيع أن أمضي في اعتذاري إلى

نهاية الشوط؛ ولذلك فإني باذل جهدي الليلة في أن أضع أمامكم بعض الأسباب التي قد تشفع لديكم في أن تتفهموا دواعي حضوري، وأن تتفضلوا فتستمعوا إليّ بكثير من الصبر. وأحسب أن لديكم بعض الظنون التي تحدوكم أن تتصوروا أن التحدث في موضوع الحرب شيء بعيد عني، ومنفصل انفصالا كاملا عن اهتماماتي، غير أن الحقيقة ليست كذلك أبداً. فإن كل فنون السلم، تلك الفنون النبيلة الطاهرة، إنما هي قائمة على أساس الحرب، وأنه لم ينتعش فن من الفنون ويزدهر متفتحا إلا في شعب من الجنود المحاربين وبهذا دلف "رسكن" إلى جوهر الحديث.

أما عن أسلوب المقدمة فإنه ينبغي أن يتحقق فيها خاصتان أساسيتان: أولاهما القوة حتى تثير الانتباه في الحال، وثانيتها البساطة والاتجاه إلى لب الموضوع حتى تتكون نواة تتبلور حولها الفكرة. وليس مجال المقدمة التعبير الزاهي والادعاء، غير أنه في نفس الوقت ينبغي ألا يكون الأسلوب متراخيا ثقيلا. ويتوقف على القوة السهلة العذبة المباشرة التي تبدأ بها المقدمة أنها تساعد على دفع القطعة الأدبية دفعة قوية إلى الأمام.

ولذلك فإن الطريقة الأثيرة لدى كثير من الكتاب، أن يصدروا مقدماتهم باستعارة أو تشبيه أو استشهاد أو قصة يكون في اختيارها التوفيق والمناسبة حتى يتثبت المعنى المنشود في شكل قوي ثابت ولتكن الوسيلة ما تكون، فلن نتطلب شيئا منها إلا أن يكون هدفها إثارة التوقع وضمان الانتباه والمتابعة.

والمقدمة وإن كانت يتصدر القطعة الأدبية وتمهد لها إلا أنه ليس من الحتم أن يتم تخطيط صلب العمل الأدبي ذاته. بل لعل الأصوب أن يتم ذلك بعد أن ينتهي المؤلف من تصميم إنتاجه الأدبي، وذلك حتى تتكامل قوته وترابطه تكاملا تاما، ويعرف الكاتب من أي نقطة يبدأ مقدمته، وعند أي حد ينتهي، وتكون وظيفة محدودة مفصلة.

ونجيء إلى كتابة الخاتمة عند نهاية العمل الأدبي، والغرض منها تجميع خيوط العمل الأدبي كله سواء كان قالبه جدلياً أو فكريا أو إقناعيا، ويكون هذا التجميع في صورة تترك في ذهن القارئ انطباعاً تعبيرياً موحدا يتفق مع هدف العمل الأدبي ذاته. ومن الضروري أن يكون للمقدمة نتيجة شاملة واحدة أو رأي جامع يظل عالقاً بالذاكرة مدة كبيرة.. وإذا كان جسم العمل الأدبي ذاته يشتمل على اتجاهات كثيرة وفروع شتى وأوجه متعددة فإن الخاتمة كالمقدمة ينبغي أن تتجه اتجاهاً موحداً ليس فيه التشعب والتعدد والكثرة.

وإذن فالخاتمة تبدأ عندما ينتهي العمل الأدبي نفسه، ولكنها لا تبدأ بمثل ما انتهى به العمل الأدبي؛ فإن الخاتمة تجمع وتوحد وتتحاشى التفاصيل، وتبرز الموضوع شاملا بدون تفصيل واضحا بدون تشعب، وتركزه وتثبته في نبرة حية تتعمق روح العمل كله.

وهذا يعتمد إلى حد كبير – كما حدث في المقدمة – على طبيعة العمل وقالبه. فإن كان ذا طبيعية ذهنية فالخاتمة تلخيص للفكرة،

واستعراض شامل للمراحل التي تعرض الموضوع مع المحافظة على نغمته وقوته. وإن كان لون العمل الأدبي يتطلب تجاوبا شعوريا وتصرفاً على أساس الاقتناع به، فالخاتمة قد تكون نداء يهيب بالقراء أو المستمعين حتى يتخذوه.

وإلى القارئ خاتمة كتبها الدكتور أحمد مُحَّد الحوفي لبحثه العلمي في موضوع "الغزل في العصر الجاهلي"، وقال فيها:

"أما بعد فآمل أن تكون هذه الرسالة قد أشعت على الحياة العربية نورا يكشف عن مجهول أو مستور، ولعلني على حق في أن أطرب لهذا الشعور، وأن أغتبط بالنتائج التي وصلت إليها غبطة تنسيني ما كابدت وما عانيت. وقد زادتني هذه الدراسة يقينا بأن الأدب العربي في حاجة إلى أن يدرس بأسلوب جديد يكشف عن ينابيعه؛ فندرسه على أنه مصدر لفهم الحياة العربية وتصويرها في شتى مناحيها كما بينت في المقدمة، وندرس الغزل لأنه ذو قيم عظيمة كما بينت في الفصل الأول.

وقد اهتديت بهذه الدراسة إلى أن الشعر الجاهلي هو الصدى القوي الصحيح للحياة العربية. نفس به الشعراء عن عواطف صادقة حية، وتغنوا به ما اختلج بنفوسهم من آمال وآلام، وأودعوه قدرتهم على التخيل والتعبير، وهدروا به مصورا ميولهم ونزعاتهم وأخلاقهم ودخائل نفوسهم.

وانتهيت إلى أن الغزل العذري وليد العصر الجاهلي لا الأموي. وإذا فهذه القصص التي رويت عن العشاق في العصر الأموي، وكان لها أثر

عظيم في الغزل وفي قصص الغرام بأوربا في العصور الوسطى، امتداد لقصص العشاق العذريين في العصر الجاهلي ومتأثرة بها وملونة بألوانها.

ورأيت أن الغزل الحسي يجافي الأخلاق العربية، ونظام الاجتماع العربي، ومع ذلك لم يكن الشعر الجاهلي بمنجاة من تأثير الأمم الأخرى. واهتديت إلى أن الغزل الجاهلي أصدق فنون الشعر وأجدرها بالدراسة وأقواها أثراً فيما بعده من عصور تعبيراً وتصويراً وطريقة عرض وحيوية.

واتضح لي أن العرب لم يكونوا –كما قيل – شعباً مادياً عمياً عن الجمال المعنوي والنفسي، وإنما كانوا ذوي بصيرة بالجمال المعنوي والمتعة النفسية، ولذلك قدروا جمال المرأة جسداً ونفساً، وصوروا حبهم لها وحنينهم إليها تصويراً شائقا صادقاً جذاباً.

وما أشك في أن أصدق الغزل، وأشده حرارة وأبعده عن التكلف والزخرف هو ذلك الذي تغنى به الشعراء عواطفهم في العصر الجاهلي وفي الأموي؛ فالحضارة تباعد بين الشعراء والعواطف العذرية الخالصة، ووسائلها لا شاعرية فيها، والأطلال تناجى بما لا تناجى به القصور، والنوق كائنات حية صالحة لأن يشعر نحوها الشاعر شعوراً وجدانياً لا تشعره بمثله الوسائل المادية.

فإذا ما وثبنا إلى العصر الحاضر هالنا أن الغزل قليل، وأن أقله وحي العاطفة الصادقة. ولقد يكون مرجع ذلك إلى أن سفور المرأة وتبذلها قد كشف للرجال عن حقيقتها، وذهب بكثير من وسائل فتنتها وإغرائها، فلم

تلهم كما كانت تلهم المرأة المصونة المحجبة. وقد يكون مرجعه إلى أن المرأة المعاصرة تزاحم الرجال وتطالب بالمساواة وقد يكون مرد ذلك أيضا إلى أن الناس قد عكفوا على المادة عكوفاً طمر معين الشاعرية فلم يعودوا يحفلون بغير المتع الحسية..

وأنا أدعو الشباب المصري والعربي إلى أن يعكف على دراسة الأدب العربي ليستمد منه غذاء الروح؛ فإذا ما عبر محب عن حبه جلاه في أدب مستور عف منبئ عن سمو العاطفة، يهذب من عواطف القراء ويحلق بهم في سماء الخيال الرفيع، فليس الأدب تزجية فراغ وتغذية للميول المنحرفة، وإنما الأدب رسالة الحق والخير والجمال".

الفصل الثالث

الأسلوب .. طبيعة الأسلوب وقسماته

الأسلوب هو اختيار الألفاظ وترتيبها في شكل له أثره وطابعه في اللغة المستعملة، ومن الواضح أن هذا التعريف غير جامع لكل الصفات التي ينبغي أن تندرج تحت صفات الأسلوب كلها، ومن ناحية أخرى فهو غير مانع، فإن الحقائق المجردة الموضوعة في بيان سردي لا يمكن أن نسميها أسلوباً، فإنها قد تكون إحصائيات أو جداول أو فهارس، ثم إنها لا تبرز صفات شخصية فيها التأثير أو التشويق أو الفاعلية أكثر من الألفاظ التي تحتملها. أما العمل الأدبي الذي له سمات الأسلوب فإن فيه شيئاً من الأهمية ينبثق من الحالة الخاصة التي يكتب بها هذا العمل الأدبي؛ ففي الأسلوب لياقة ومطابقة وقوة، وفيه سهولة، وبلاغته في استعمال اللفظ الذي يثير الفكرة التي تعرض الموضوع، وتمنح الكلام سمات مميزة وبارزة. والأسلوب يعين الفكرة على أن يكون لها أثرها عند القراء. وحتى نوضح الفرق بين الأسلوب الأدبي وبين الأسلوب التقريري فإننا نورد مثالين يصف كل منهما شيئا واحدا.

١- القاهرة

تقع بين الصعيد والوجه البحري في القطر المصري، بالقرب من تفرع النيل إلى فرعيه: فرع دمياط وفرع رشيد. وهي مدينة قديمة يمر بها خط

العرض ٣١ شمالاً. وقد أنشأها جوهر الصقلي وبنى بها الجامع الأزهر. وقد اتخذها الفاطميون عاصمتهم، وهي مركز ديني وعلمي منذ حكمهم. وبها كثير من المساجد المشهورة. ولا تزال معالم الأسوار والأبواب التي كانت تحيط بها باقية إلى الآن، وتعتبر القاهرة أكبر عاصمة في البلاد العربية، وبها جامعتان. وهي عاصمة الجمهورية العربية المتحدة اليوم، ويبلغ عدد سكانها نحو ثلاثة ملايين نسمة.

ما أروعها من مدينة! تعلوها مشارف المقطم، وتمتد تحت أقدامها مياه النيل، وتتراءى أمامها أهرامات الجيزة، أسسها جوهر الصقلي حاضرة للفاطميين، فأصبحت كرسي الحكم في مصر منذ أيامهم، وملتقى رجال السياسة ومهوى أفئدة العرب، يفيئون إلى ظلالها كلما هاجمهم أعداؤهم في الشرق من مثل التتار، وفي الغرب من مثل مسيحيي الإسبان. وفي وسطها يتألق الأزهر الذي بناه جوهر، ويرسل ضوءه وشرره إلى العالم الإسلامي. وهي تكتظ بالمساجد الأثرية الأنيقة يؤذن عليها المؤذنون إناء الليل وأطراف النهار، وبينما تسير في أحياء غربية تماماً إذا بك تنتقل إلى أحياء عربية، ويرمز ذلك إلى رسالتها، فهي جديدة قديمة، تجمع بين الحسنيين من النزوع إلى الجديد والتمسك بالقديم.

إن القاهرة عنوان مصر الناهضة الحديثة والوسيطة معاً. كم مرت بها من أحداث وهي قائمة كالصخرة في مجرى السيل يلمُّ بها ثم يزايلها ولا تزال إلى اليوم أم البلاد في الجمهورية العربية المتحدة ومنار العلم والعرفان

بجامعاتها تبعث من أنوارها ما يحيي العقول وينعش القلوب ويملأ النفوس حباً وإعجاباً.

ومن هذين المثالين ينبغي لنا أولا أن نعرف مدى التأثير الذي تستطيع اللغة أن تبرزه إذا كان الأمر رهن حقائق وأرقام، فإن القطعة السردية الأولى فيها الكفاية، ولكن القطعة الثانية ليس فيها الحقائق والأرقام الموضوعة في أمانة وصدق فحسب، بل إن فيها الكثير مما قررته هذه الحقائق، وأخرجت منه شيئا ذاتياً هو الصفة الأدبية، فيه شيء من الشخصية والألوان نتيجة لتأثير هذه الحقائق أو الفكرة ذاتها على شخصية الكاتب. وهذا التمييز يجرنا قطعا إلى أن نتكلم في شيء من الإيجاز عن نقطتين جديرتين بالانتباه وهما الأسلوب والفكرة، والأسلوب والكاتب.

الأسلوب والفكرة

الفكرة الشائعة بين بعض الناس أن أسلوب الإنتاج الأدبي هو شيء يضاف من الخارج. بمعنى أنه في بادئ الأمر توجد فكرة فيأتي شخص لديه القدرة على أن يلبس الفكرة الرداء اللفظي الذي يمكن أن تصل به إلى التأثير. ومن رأي بعض الناس أن الأدب ليس إلا خدعة أو تجارة أداتها الحيل والبراعات والزخارف، وطريقتها المهارة في صياغة الجدل والكلام. هذه الفكرة الشائعة عند فريق من الناس هي التي تخلع على البلاغ صفة العيب. وترمي تهمة التكلف على كل شيء لا يكون تعبيره في أبسط طرق التعبير وأقصرها. ولكن الحقيقة هي أن الكتابة الجيدة هي التعبير عن

الفكرة ببساطة. فذلك لأن الفكرة ذاتها بسيطة وواضحة، وليست في حاجة إلا إلى مجرد التعبير عنها كما هي.

ومن ناحية أخرى فإننا إذا عبرنا عن فكرة بشيء من العناية والجهد؛ فذلك لأن اللفظ وتصويره، وترتيب الألفاظ واختيارها، كل ذلك ضروري لتعرف على عمق هذه الفكرة وما فيها من ظلال. وعند من له إدراك ودربة في هذا المجال يدرك أولا أن الأفكار هي أولا أفكار جميلة أو أفكار سامية، أو أفكار عامية أو أفكار جافة أو أفكار عاطفية. أي أن الفكرة تحمل في ذاتها تعبيرها المثالي، ويأتي الكاتب ليبدي لنا هذه السمات والملامح في الفكرة، ويجعل لفظه أو جملته تتناسق لتعبر بالضبط وبالدقة وبالصدق عن الحقيقة الملفوفة داخل تلك الفكرة.

إننا نلجأ أحياناً عند الدراسة والاستقصاء إلى أن ننظر إلى الأسلوب كشيء منفصل عن الفكرة، ولكن الحقيقة ليست كذلك، ولا يمكن أن تكون كذلك؛ فالأسلوب ليس شيئاً يضاف من الخارج. وذلك أن أي شيء لا تتطلبه الفكرة لتخرج إلى عالم الألفاظ إنما هو شيء دخيل ينبئ عن نفسه حال ظهوره. وإذن فمن الحق أن نقرر أن الأسلوب هو الفكرة مجرداً من الزيادة والنقصان ومعروضاً في قوته الأصيلة وجماله. فالصدق في التعبير هو أساس كل جمال تعبيري بمعنى أن تتواءم الفكرة مع التعبير، ويتفقان ويكونان كلاًّ.

وليس جهد الكاتب موجهاً إلى أن يخلق لنفسه أسلوباً، ولكن ليحقق المطالب التي يقتضيها موضوعه حتى يخرج مكتملا.

وجدير بالملاحظة في المثالين السابق عرضهما أن كلا الكاتبين تناول الشيء الأساسي في حقيقته. ولكن الفكرة السائدة في كل حقيقة تختلف عن الأخرى ففي المثال الأول نجد أن الفكرة العامة هي معلومات بسيطة وأعداد واقعية وإحصائيات في ألفاظ غير محلاة ولا منمقة. أما في المثال الثاني فإن ما يلاحظه القارئ هو أثر وجمال تلك المدينة، ومن ثم فإن الأسلوب يكون بهذا اللون ليعطي ذلك الأثر.

الأسلوب والكاتب

وبما أن الحقيقة هي أن الأسلوب هو الفكرة، فإن الحقيقة كذلك هي أن الأسلوب هو الرجل. إذ لا يوجد شخصان ينظران إلى الأشياء نظرة وحدة وتفكيرهما واحد، وإن كل كاتب في الوجود يضفي شيئاً من شخصيته ولون روحه ومشاعره على ما يكتب، ومن ثم فإن قوة إقناع الكاتب وآرائه، ونبل تصوراته تنبعث مرة أخرى في صورة من التعبير طبيعية، ولا يمكن أن يتخذها إلا ذلك الكاتب بالذات. وهذه الطريقة المعينة في تنفيذ الفكرة وإخراجها من حيز الآراء إلى شكل محسوس في اللفظ تمر في عملية ذاتية تولد الألفاظ الذاتية التي يستغلها الكاتب ويصبها في قالب الجملة.

وجدير بالملاحظة أن في المثالين اللذين سبق أن أوردناهما لا توجد ذاتية مطلقاً في المثال الأول، لأن الأهمية مركزة على إيراد الحقائق. أما في

المثال الثاني فإن الذاتية ملونة بألوان نابضة. ولن نجد فيه حقائق فحسب عن مدينة القاهرة، بل نشعر فيها باهتمام متوهج لرجل من الشعب وفيه دهشة وفيه حب وإعجاب وفخر، ونرى في الكاتب كذلك رجلا فيه تعبير قوي ثاقب وإدراك مستنير.

ومن الواضح كذلك أن ليس في استطاعة كاتب ما أن يكون له أسلوب جيد بتقليده أسلوب كاتب آخر، لأنه ليس في استطاعة إنسان ما أن يقلد إنساناً آخر ويأخذ سماته، ويستعير تفكيره وملكاته. إن هذا الكاتب قد يستفيد من قراءاته للكتاب الآخرين ما يلهمه ويسنده ويعينه في أن يعبر عن نفسه. إنه من الواجب عليه أن يقرأ آداب الآخرين بجهد وعناية ليرتفع بكيان أدبه هو. وقد يستفيد ويتأثر بتفكير كاتب معين أو مدرسة معينة، ولكن على أن يستقل بنفسه. إنه قد تروقه أساليب معينة لكتاب آخرين، وقد لا نعجبه أو لا تروقه أساليب أخرى. ولكن سواء حدث هذا أو ذاك فعليه أن يتجنب تقليداً مباشراً لأسلوب معين، وإلا فإن التصنع والضعف وعدم الإخلاص والصدق ستتسلل كلها إلى ما يكتب.

إن الوسيلة الوحيدة للابتكار والإجادة أن يكون الكاتب مخلصاً لنفسه نائياً بها عن التقليد، وأن تكون له الثقة في طريقة تعبيره هو، وأن ينمي ملكاته الذاتية إلى أبعد الحدود التي يستطيع أن يصل إليها. وعليه أن ينمي ويتعهد أفكاره الأصلية حتى تكون جديرة بأن يوصلها لقرائه بأسلوبه الطبيعي الصادق.

مواءمات الأسلوب والثقافة التي تعين على ذلك:

هناك عوامل ثلاثة ضرورية ليتواءم أسلوب الكاتب مع أغراض كتابته، وهذه العوامل الثلاثة هي:

١ – المواءمة بين الأسلوب والفكرة:

كما توجد طبقات مختلفة من التفكير فكذلك توجد مستويات متباينة في التعبير تتراوح بين السامي والعامي. ويوجد كذلك التعبير الدقيق الصلب المتفنن في اختيار الكلمة والجملة ويتركز تركيزاً دقيقاً. وإنه يوجد كذلك التعبير السهل غير المحكم وغير المدروس. ويوجد التعبير العاطفي الدفيء الساذج الذي هو مرآة لشعور الكاتب الشخصي. والعامل الأساسي في هذه التعبيرات المتباينة هو طبيعة الفكرة ذاتها، فمن ماهية الفكرة، ومن طبيعتها تتحدد الألفاظ التي هي المفتاح الذي تخرج منه تلك الأفكار إلى عالم الوجود.

والثقافة الضرورية لهذه المواءمة بين الأسلوب والفكرة هي ثقافة الذوق (التذوق)؛ فالذوق بالنسبة إلى الكاتب هو اللباقة بالنسبة إلى الفرد العادي في أسلوب معاملته وسلوكه مع الآخرين.

إن شيئاً منه يولد مع الإنسان نتيجة لبيئته وظروفه ووراثته، ولكن الذوق في الغالبية العظمى يمكن تنميته وتطويره بصحبة الكاتب للمثقفين من الناس وبالمختار من الأدب الجيد؛ فمن الممكن بمداومته القراءة اليومية

وبطريقة معينة مستنيرة معقولة، وبالحديث مع ذوي الثقافة يستطيع الإنسان أن يحصل إلى حد ما على غريزة أدبية تساعد على أن يحس على التو ما إذا كان ذلك التعبير المعين صادقاً أو غير صادق. إنه يشعر إذا كانت الكلمة تشوب بلاغة الشعر في جملة ما. ويحس متى تفسد الكلمة العامية الجمال، ومتى تمنح التركيب قوة وفتوة. إنه يتدرب على ما تفعله كلمة فذة مناسبة في إلقاء نور على صفحة كاملة.

عندما يتعلم الأديب كيف ينتفع بهذا كله فإن هذه هي المتعة الحقيقية في الأدب.

٢ – المواءمة بين الأسلوب وتفكير القراء وقدراتهم:

إن كثيراً من الأدباء والمؤلفين يكتبون ويعبرون عما يجول في خواطرهم من أحاسيس، ولكنهم يفعلون ذلك وليس في وجدانهم التفكير في مواءمة هذا الإنتاج لكثير من القراء الذين هم من طبقات متباينة. هؤلاء القراء الذين يجدون في بعض هذا الإنتاج شيئاً من الغموض أو التجريد أو عدم الفهم لتعبيرات معينة لا يدركها إلا الذين يعلمون أسرار هذه الصناعة وما وراء كواليسها.. على الأدباء أن يعنوا بمثل هذه الطبقة المعينة من القراء ويقدموا لهم العون لكي يزدادوا صدقاً وتجاوبا وإحساسا بالحقائق التي يعبر عنها هؤلاء الأدباء، فمن الخير أن يقدموا لهم هذا الإنتاج في قالب من التعبير المبسط، وإن كثيراً من هذا التبسيط تساهم به الآن دور النشر لتقريب الكثير من القراء إلى تلك الموضوعات الخاصة. ومع ذلك فلا يزال

الكثير مما ينبغي أن يعمل في هذا الشأن، ولا تزال المشكلة التي تعترض المفكر هي كيف ينقل تفكيره باللغة التي تتقبلها عقول متوسطي القراء.

ومع ذلك فإن الثقافة الضرورية حتى تتم المواءمة بين أسلوب الكاتب وتلقي القارئ هي ثقافة أساسها الاهتمامات العريضة ومعرفة النفس البشرية؛ فكل كتاب جيد يحمل في طياته الدليل على أن مؤلفه لم يكتف بمادة الكتاب ولكنه وضع في اعتباره دراسة قراء ذلك الكتاب. والكاتب العظيم يحس وجود قرائه معه وهو في عزلته يكتب على مكتبه. إنه يكتب وكأنه يتحدث إلى هؤلاء الآلاف من القراء، يعرف مصاعبهم، ويضع نفسه في مكانهم ليعرف وجهات نظرهم. وليس هذا هو ما يسميه البعض بالنزول إلى مستوى القراء. ولكنه يقوم بالمحاولة ليجرد من كتاباته التعابير الاصطلاحية، ويعرض فنه في ضوء موازين الحياة اليومية ومستوياتها. وهذا هو الأدب بمعناه الحق.

٣- المواءمة بين أسلوب الكاتب وروحه:

وذلك حتى يكون صورة صادقة طبيعية لعقله وشخصيته، وليست القدرة على هذا بالشيء الهين اليسير؛ فقد يكون عقل الكاتب متوهجا بجمال الصدق وعظمته، ومع ذلك فإنه عندما يجلس ليعبر عنه تخرج لغته باردة سمجة لا روح فيها برغم محاولاته العسيرة. وقد يكون الكاتب في حديثه متدفقاً سلساً يعرف كيف يقص حكاية ويصل إلى هدفه بروح واعية فاهمة، فإذا جلس ليكتب كان أسلوبه ميتاً أو متحذلقاً. ولعل سبب هذا

أن ذلك الكاتب لم يعرف بعد كيف يسيطر على الأداة التي توصل هذه الأفكار إلى القراء. ومعنى ذلك أن العملية الميكانيكية التي هي صب أفكاره على الأوراق تمتص كثيرا من نشاطه حتى لا تترك له حرية التصرف في قلمه. وكذلك فإن تحكمه في التعبير عن أفكاره يحتاج إلى التنمية بالثقافة ويحتاج منه الدربة حتى تصبح طبيعة ثانية، وحتى تكون الكلمة المكتوبة انعكاسا صادقا لنفسه الصادقة بعقله وعاطفته معا.

وحتى يصل الكاتب إلى هذه المرحلة من الحكم في أسلوبه، فإن أسلوبه قبل ذلك لا يمثله ويباين طبيعة نفسه، وعلى ذلك فإن أكثر الأساليب صفاء وحلاوة وطبيعية وسهولة هي الأساليب الرفيعة التي مرت بتلك المراحل حتى لتبدو من سماحتها وطبيعتها كأنها الشيء اللين اليسير. مثل هذا الأسلوب الرفيع هو الجزاء الحق للجهد الطويل في التغلب على تلك العناصر الثائرة في الأسلوب حتى لتصبح أداة طيعة وتكون دابة ذلولا، لا أن يكون الكاتب خاضعا لها.

مبدأ الاقتصاد

يذهب سبنسر وكثير من علماء البلاغة إلى تفسير هذا المبدأ في النقاط الآتية:

المعنى الأول والواضح من هذه النظرية هو تكليف القارئ أقل جهد ممكن وذلك بجعل الكلمات بسيطة والبنيان النحوي واضحا حتى لا يستنفد مجهود القارئ في تفسير الكلمات واستقصاء التركيب النحوي.. إن

على الكاتب أن يوفر للقارئ جهده، فبدلا من أن يضيعه في فهم كلمة عويصة المعنى أو إدراك تركيب مستغلق، عليه أن يتحاشى هذا حتى ينفق القارئ مجهوده المحدود في فهم الموضوع والمادة. وكثيرا ما لاحظنا عدم جدوى الكثير من الخطب التي تلقى على المستمعين فتراهم يضعون أيديهم تحت أذقانهم باذلين الجهد من الأعصاب المشدودة ليفهموا الكلمات المبهمة والجمل المستعصية. وعلى ذلك فإن الاقتصاد يبدأ بجعل التعبير سهلا وواضحا.

غير أن بعض الأفكار في طبيعتها صعبة ومعقدة، وفضلا عن ذلك فإن ما تحصل عليه رخيصا في دنيا الأدب وفي غيره فقليلا ما تعتز به، ولا تقدره حق قدره، وفي أغلب الأحيان تكون قيمة الفكرة فيما تبذله من إحاطة بها وفهم لها. غير أن هذا ينبغي ألا يكون حجة تؤخذ على السهولة والوضوح، فهذا شيء لا محاجة في ضرورته. إلا أن هذا يعني من ناحية أخرى أنه في حالات عديدة يكون الاقتصاد الحق ليس في التقليل من جهد القارئ، بل في حثه على أن يضاعف من ذلك النشاط، فتدفعه على فعل ذلك وتقدم له لغة تقوي شهيته الذهنية وتثير خياله. وهذا النوع من الاقتصاد يتطلب المهارة لكل تستعمل الكلمة الموقظة الموحية والصورة الحية وعرض الأفكار في سياق حاذق.

ومن الجلي أنه يجب أن نضع نصب أعيننا أننا كلما أثرنا الصورة الذهنية وحركناها في مخيلة القارئ كلما تطلب منا هذا المزيد من المحافظة والمواظبة على هذا السياق الحي اليقظ. ووظيفة الكاتب أن يبذل جهده

في هذا الصدد فيحرص – بعد أن يحرك ذهن القارئ وعاطفته – على أن يصون هذا ويديمه بل ويزيده أيضا. فعليه أن يترك القارئ ليفكر ويقول الكلمة التي تركها المؤلف، ويكمل الصورة التي قصد الكاتب أن يصورها في داخل الإطار الموضوع.

وإننا لنعلم أنه ليس من اليسير أن نضع إرشادات أو قواعد معينة ليتبعها المؤلفون في هذا الصدد لأن هذا يتوقف إلى حد كبير على معرفة الكاتب وإحاطته بالنفس البشرية، وإنما يمكن أن يقال أن هذا شيء يحتاج إلى الدربة ليتعلم الكاتب أن كلمته توحي بكلمات، وأن لفظا يبعث في خيال القارئ صورا يأخذ بعضها برقاب بعض.

ومن الواجب أن نراعي الإدراك الجمالي عند القارئ وإحساسه الفطري، لأنه من العبث أن نستأثر باهتمام القارئ ونستحوذ على مشاعره وذهنه ثم لا نكافئه على هذا إلا بأن يتعثر في لفظ صلد كالحجر أو جملة متخاذلة أو تعبير منفر أو تركيب قلق، ولن يتم الاقتصاد حتى تكون الناحية الجمالية مكتملة مكفولة.

* * *

خصائص الأسلوب الجيد ثلاث:

الوضوح حتى يفهم القارئ ما تريد أن تقول، والقوة حتى يتأثر القارئ بما تريد أن تقول، والجمال حتى يجد القارئ المتعة فيما تريد أن تقول. وهناك خصائص أخرى غير أن معظمها قد تندرج تحت واحد من هذه الثلاث.

١ : الوضوح

لكي تكون مفهوماً واضحاً للناس، فهذا هو الهدف الأول لكل كتابة جدية بالمعنى المتعارف عليه، وإنه لهدف له الأولوية والأسبقية على كل ما عداه، بل إنه يساعد على الوصول إلى الأهداف الأخرى. وحتى يصل الكاتب إلى أن يضيف إلى عقل القارئ معرفة أو معلومات، وحتى تهز عواطفه أو تحرك أشجانه، لا بد لكي تصل إلى هذا أن تصل إلى عقله وجهازه التفكيري. ومن ثم تكون الحاجة إلى الوضوح: الوضوح في التفكير، والوضوح في التعبير معاً. ويذهب بعض الكتاب في وجوب تحديد الوضوح إلى أنه يجب أن يشمل كل لفظ وكل تركيب، وأن لا تكون هناك كلمة واحدة تستغلق على الفهم، أو كلمة محيرة لذهن البلداء أو الأغنياء، وألا يكون هناك تسامح ولا تساهل في لفظ واحد. وليس المطلوب أن يكون الأسلوب مجملا. وليس الهدف الأسمى أن يكون هذا الأسلوب مفهوماً مع

التخمين والحدس. بل ينبغي أن يكون هذا الأسلوب مفهوماً بوضوح، ولا مفر من أن يكون كذلك. ولا مكان للحجة التي يتعلل بها بعض الكتاب بأن "هذا ليس هو المقصود بالضبط، ولكنه قريب منه"، ولا للحجة الوقحة التي يتذرع بها البعض الآخر الذي يقول: "إني لست مكلفاً بأن أكتب وأعطي عقلا في وقت واحد". فلا مكان لمثل هذه التعلات التي تصدر عن الكسل بله القصور والفشل.

ولكي يكون الكاتب واضحاً يجب عليه أولا أن يكون واثقاً من المعنى المحدد المضبوط. وعليه بعد ذلك أن يعبر عن هذا المعنى وحده، لا شيء أكثر منه ولا شيء أقل منه.

وضوح المعنى أو الفكرة

من الواضح أن الواجب الأول والأهم هو أن يكون الكاتب صادقا للفكرة وأن يخرجها بالدقة الواجبة كما هي في نفسه، سواء كانت فكرة عسيرة أم يسيرة، وسواء كانت بسيطة أم مركبة. وفيما يتعلق بالمعاني الواضحة التي تتطلبها الحياة اليومية فليس تنفيذ هذا بالشيء المجهد. أما إذا كان الأمر يتعلق بمعنى عسير أو فكرة عميقة تحتاج إلى تحليل وتمييز فعندئذ لا يكون الوضوح والبساطة مترادفين أي إنهما ليسا شيئا واحداً. فإذا أتى الكاتب بلفظ بسيط لفكرة مركبة، فإنه قد ينتج شيئاً له سمات الوضوح، ولكن هذا اللفظ قد يزيد الفكرة العميقة غموضا وتعقيداً. وبدل أن يساهم في توضيح التعبير فإنه يزيده غموضاً، وليس هنا من سبيل إلى

تجنب الصعوبة أو العسر، ولا منجاة من هذا إلا أن يجهد الكاتب نفسه ما وسعه الجهد في أن يضع اللفظ الذي يقتضيه المعنى بالضبط ولا شيء غير ذلك. ومن ثم فهذا هو الضمان للوضوح.

وسواء كان الأمر يسيراً أو غير يسير، فهذا هو وضوح الفكرة في نطاق محدد، أو ما يسميه البعض بالتعبير الواضح القسمات. ومثل هذه الدقة تعتمد أساساً على الثروة اللفظية التي يختار منها الكاتب اللفظ ليكسو به معناه، وهي أكثر عائدا من الطريقة التي يرصف بها الألفاظ رصفا، وهذه بعض القواعد التي يمكن بها ضمان ذلك.

١- اختيار الكلمات من أجل دقتها وظلال مفاهيمها وتوكيداتها، وترابط معانيها المحكم الموفق.

٢- الاستخدام الحكيم للتعابير المحددة المفيدة، حتى يتحدد المعنى واللون الحقيقيان اللذان تفهم في نطاقها للكلمة.

٣- وضع الكلمات بجانب بعضها، سواء كانت العلاقة بينها تشابهاً أو تضاداً، فإن ذلك الجوار يفيد في توضيح المعنى ويلقي ضوءاً متبادلا على معانيها. ويحسن أن لا يكون هذا بشكل ظاهر متعمد، بل ينبغي أن يكون في لون لا يستلفت النظر. ومن ثم يكون له أثره في تحقيق هذا الغرض.

ومع ذلك فينبغي أن نلاحظ أن الدقة – وهي الهدف الأول الذي لا جدال في ضرورته للأسلوب – ينبغي ألا تكون الهدف الأوحد، وأن تكون ما ننشده فحسب، لأننا لو غالينا في هذا الصدد فسيصبح الأسلوب متصلباً متعالياً وكأنه وثيقة قانونية، وهذا شيء ينبغي أن نتحاشاه حتى لا ننزلق إليه. إن الكلمات وألوانها، يجب أن تكون الكلمات والألوان التي تعبر تعبيراً حقيقيا عن المعنى الذي يعتمل في نفس الكاتب، ومع ذلك فإن ما يعانيه الكاتب لتحقيق ذلك يجب أن يخفي على القارئ حتى يتسنى له تلقي الفكرة بدون أن يتنبه لسر هذه الصناعة.

وضوح التركيب

أما وقد انتهينا من الخطوة الأولى وهي الإخلاص للفكرة فالخطوة التالية هي أن توائم الفكرة الأسلوب حتى يفهمه القارئ، وهذا كما أسلفنا للقول يمكن تطبيقه في نطاق مستوى الفكر يسيراً كان أو عسيراً، ولكن في جميع الأحوال يجب أن يكون الهدف المنشود بساطة الفكرة ووضوحها كلما أمكن ذلك.

ولنستزيد ما نقصد بالتعبير "وضوح التركيب اللغوي" فإننا نعني بذلك بساطة النسيج اللفظي وشفافيته، وخلوه من التعقيدات والزخارف، وهذا لا يعني أنه أسلوب أصلع أو في مراحله الأولى الفجة الساذجة، بل قد تنبثق من تلك البساطة قوة، وتندفع الحيوية والألوان من هذا الوضوح. ومظهر البساطة هذا يعتمد إلى حد كبير – كما أسلفنا القول – على

التركيب النحوي المنطقي، وعلى الطريقة التي يستهدي بها القارئ في إدراكه للعلاقات المتبادلة للألفاظ والفقرات وتعاقبها الرتيب المطرد في تكوين الجمل والفقرات، ونجمل فيما يلي بعض القواعد التي تكفل تحقيق هذا:

فمن ذلك أن يكون لدى الكاتب إحساس أو فطنة نحوية، ويكون لديه أيضا القدرة الفطرية المستجيبة التي توائم بين العلاقات اللفظية، وأن يكون على حذر من خصمين لدودين يهاجمانه دائما وهما: أولا: التشعب والاختلاط. ونقصد بالاختلاط التركيب الذي قد يدل على معنيين مختلفين في وقت واحد. وثانيا: الإبهام في التركيب، وهو شيء لا نستطيع أن نصفه في تعريف محدد مفصل.

ويجب أن يلاحظ الكاتب الوسائل التي تساعده على أن تكون الجمل الأصلية والجمل الفرعية – سواء كانت مزدوجة أو متقابلة – في إطار يثير الانتباه والعلاقة المتبادلة، ويجب أن يحرص الكاتب على استعمال أدوات العطف والربط حتى لا تكون ثمة فجوات في التركيب، ويجب ألا يلجأ الكاتب أيضا إلى إدخال فكرة جديدة بصورة يفاجئ بها القارئ. وأحسب أنه يمكن القول بأن يكون التوازن محفوظاً دائما بين الفكرة وكسائها اللفظي، وأن لا يضحي الكاتب بواحد منهما على حساب الآخر، وأنه إذا كان لا مفر من الاختيار بين الدقة والوضوح، فوسيلة الأمان الوحيدة هي أن يحرص الكاتب على الدقة، وليست بنا حاجة إلى لفت النظر إلى ما يلجأ إليه بعض الكتاب الحريصين على هذه

الميزة، وهي أنهم يستطيعون أن ينجحوا في أن يعبروا عن أفكار عسيرة وصعبة في لغة يسيرة، بل في اللغة التي نستعملها في حياتنا اليومية.

٢ : قوة الأسلوب

إن التعبير الواضح المفهوم، باعتباره الهيكل العظمى لكل تأليف وإنشاء شيء يجب أن ينمى ويتطور. وذلك في الأحوال التي يكون فيها مجرد الوضوح هو المطلوب بدون الالتجاء إلى صفات أخرى، غير أن هناك حالات لا يكفي فيها الوضوح وحسب، وذلك عندما يريد الكاتب أن يركز في نقطة ويثبتها تثبيتاً في ذهن القارئ، وعندما يبغي أن يثير الانتباه عند بعض القراء الذين هم في حاجة إلى تركيز الذهن وإثارة الانتباه. وكذلك عندما يكون الكاتب منفعلا بفكرة يريد أن يتبناها ويرعاها حتى يقاسمه القارئ حماسه وانفعاله؛ فحديثه عندئذ وفي مثل هذه الحالات ينبغي أن يمنح الكتابة نصيباً من الحيوية أكثر من القدر الذي أردنا معه أن تكون المسألة مجرد فهم وحسب، ومن ثم تبدو أهمية عنصر القوة في الكتابة وسماتها الحيوية.

وفي حالة الوضوح يكون همُّ الكاتب أن يجعل أسلوبه سلساً بسيطاً، ولكن في حالة القوة يكون الهدف بذل الوسائل التي تثير ذهن للقارئ وتحركه لكي يكون له المزيد من الإدراك والاهتمام والشغف. أي أن كل ما يمنح الأسلوب قوة هو شيء تكون له القدرة على أن يوقظ العقل ويتحداه، وهناك وسيلتان تحققان هذا.

فمن ذلك القوة عن طريق امتياز التعبيرات، ونعني بذلك: القدرة التي تعين القارئ على أن يتأمل المادة التي يقرؤها، وأن يتجاوز الألفاظ ويعرف دلالاتها؛ فإذا قال الكاتب "وفجأة أطبق مقص الأجل على خيط حياتها الواهنة" فإن تعبيراً كهذا يتيح الفرصة لتصور ما يفعله المقص المشحوذ المطبق على خيط واهن ضعيف، ويجعلنا نشعر بما يشعر الكاتب به، ولا حد للوسائل والظلال التي تؤثر على القارئ بطرق خفية مستوردة بارعة، وهي فضلا عما تخلعه من جمال على الفكرة وإيقاظ حواس القارئ فهي أيضا تكسب الأسلوب قوة وجمالا.

ومن الوسائل التي يستعان بها على تحقيق هذا استعمال الكلمات الصميمة القحة، فمثلا خلع صفة خاصة على الشيء يؤثر أكثر من استعمال صفة عامة. والكلمات القصيرة لها طابع القوة أكثر من الكلمات الطويلة. والتعبيرات الخاصة أقوى أثراً من التعبيرات العامة الشائعة.

ومن التعبيرات الخاصة التي تزيد في قوة الأسلوب تعبيرات تتجاوز بالعقل معناها الحرفي إلى معان أخرى مجازية، بفضل استخدام الاستعارة والكناية والتمثيل. وكل ذلك يفتق ذهن القارئ، ويوسع مخيلته، ويجعله يمس شعور الأديب، ويتلقاه مستجيبا له وهو يقرأ أثره الأدبي، ومن ذلك قول بشار:

إذ أنت لم تشرب مراراً على القذى   ظمئت وأي الناس تصفو مشاربه

فهذا البيت يوحي بمعان ثلاثة: أولها: أن الإنسان لا يستطيع العيش دون أن يشرب الماء رغم القذى الذي يختلط به أحيانا. وثانيها: وجوب احتمال الصديق مع ما يشوب طباعه من العيوب.

إذا كنت في كل الأمور معاتبا صديقك لم تلق الذي لا تعاتبه

وثالثها: أن الإنسان مضطر إلى مواجهة الحياة ومتاعبها والدهر ونكباته فليست الحياة نجاحاً مطرداً ولا فوزاً متتابعا، ومن سره زمن ساءته أزمان.

ومن وسائل القوة استخدام الصفات التي تترك في نفس القارئ أثراً جمالياً إلى جانب قوة دلالتها والصور التي تثيرها في خيال القارئ وذلك كقول بديع الزمان في المقامة الأسدية:

"فإذا السبع في فروة الموت، قد طلع من غابه، منتفخاً في أهابه، كاشراً عن أنيابه، بطرف قد ملئ صلفا، وأنف قد حشا أنفا، وصدر لا يبرحه القلب، ولا يسكنه الرعب".

فعلى الكاتب أن يتدرب، وأن يكون حاذقاً في استعمال الكلمات الغريبة التي لم يكن متوقعاً أن تستعمل في هذا المجال بالذات حتى تستلفت النظر وتنبه الذهن لموقعها واستعمالها الذي لم يكن منتظرا، وينطوي تحت هذا الباب الالتجاء إلى التعبيرات الاستعارية بشتى أنواعها التي تحث القارئ على التفكير فيها والاهتمام بها.

وينبغي على الكاتب كذلك أن يبذل ما وسعه من الجهد في تجنب الألفاظ الزائدة وأن يجرد جمله من كل لفظ لا يساهم مساهمة جدية فعالة في إبراز المعنى، وبذلك يتسنى له أن يقيم جملة منتصبة قوية بارزة، متدفقة بالمعنى الذي لا يحجبه عن ذهن القارئ نفاية غير لازمة.

ومن وسائل قوة الأسلوب استخدام التأكيد الذي يجيء عن ترتيب الألفاظ؛ فنحن في حديثنا الشفوي نستطيع أن نؤكد لفظا معيناً إذا نطقناه بطريقة توكيدية وضغطنا على الحروف حتى يعرف المستمع إلينا ما نريد أن نؤكده. ولكنا في الكتاب نلجأ في التوكيد إلى وسائل أخرى تنبثق من طبيعة الكتابة ذاتها، وتنحصر تلك الوسائل في بنيان الجملة على طراز يوجه ذهن القارئ إلى ما يريد الكاتب أن يعبر عنه؛ فالكاتب يؤكد الجملة بوضع الكلمة الجوهرية المهمة في وضع متميز سواء كان ذلك بتقديمها عن موضعها الطبيعي وجعلها في صدر الجملة أو بتأخيرها إلى نهايتها، أو وضعها بعد جملة فرعية أو في مكان غير منتظر لها. والقدرة على استخدام هذه الوسيلة وما ينتج عنها من توكيد معنى معين من العناصر الجوهرية في الوصول بالإنشاء إلى درجة كبيرة من القوة والتأثير كقول الشاعر:

والظلم من شيم النفوس فإن تجد ذا عــفة فلعـــله لا يـــظلـم

والالتجاء إلى الطباق والمقابلة وسيلة تؤدي إلى التوكيد والقوة لأنها تركز الاهتمام وتثير الموازنة مما يؤدي بدوره إلى تأكيد المعنى كقول الشاعر:

بيض الصفائح لا سود الصحائف في متونهن جلاء الشك والريب

ومن الوسائل المعترف بها لبث القوة في الجملة الإيجاز؛ فالمعروف أنك إذا أردت أن تترك في ذهن القارئ انطباعا قويا فلا بد في أكثر الأحوال أن يكون ذلك الانطباع سريعاً ولماحاً. وذلك هو الذي يسمى بالتقتير في بناء الجملة لنكفل الإيجاز الذي يجعل تركيب الجملة مركزاً فتصبح وكأنها سهم منطلق إلى رميته، أو صاروخ موجه إلى هدفه. وفي المحاولة لضمان الإيجاز تبرز أمام الكاتب – في بعض الأحايين – مشكلة تتطلب منه التوفيق بين القوة والوضوح لأنهما يتعارضان ولا يتعاونان لأنه إذا كان الوضوح يتطلب الكثرة من الأدوات والألفاظ الشارحة الموضحة، فإن القوة تتطلب الاستغناء عن الكثير من هذه الألفاظ حتى لا تضعف بكثرتها الألفاظ المهمة.

وفي مثل هذه الأحوال التي تتطلب التضحية بالوضوح في سبيل الإيجاز والقوة أو العكس، فإن على الكاتب أن يختار ما يؤثره منهما وفق ما يتطلبه مقتضى الحال، وعليه أن يضحي بما يعتقد أنه أقل أهمية في ذلك المجال.

وإن القوة التي ينبض بها أسلوب الكاتب، برهان على عاطفة قوية، تعتمل في نفسه وتشعل الحرارة في ألفاظه. وهو يدرك الحق الذي يعبر عنه فيزداد ما يكتبه قوة وحماساً. وإن به لإيماناً عميقاً بأهمية ما يريد أن يقول، فيصبح الأسلوب مقنعاً ومؤثراً. ومع هذه الحرارة يشتعل العزم والإرادة في أعماق الكاتب، وكأنما يأخذ على عاتقه أن يجعل القارئ يشعر بما يشعر

وأن يؤمن بما يؤمن، وهو في سبيل هذا يستخدم كل كلمة وكل استعارة أو شكل من أشكال الكتابة حتى يصل إلى ما يريد.

والقوة الأصيلة في الأسلوب شيء لا يتسنى الوصول إليه عن طريق الصنعة وحيلها ووسائلها؛ فإذا لم يكن في الأسلوب إقناع جاد يسانده فإنه يصبح مشدوداً متوتراً، وإذا تكن فيه عاطفة تشع الحرارة المضيئة، فإنه يصبح طبلا أجوف لا غناء فيه. إن القوة سمة في الأسلوب تنبثق أولا وآخرًا من خلق الكاتب وصفات نفسه، وإن أداة الكاتب في بث القوة في أسلوبه تعتمد على مدى ما يعتمل في نفسه من حقائق يعتنقها مؤمنا بها فلا يكون تعبيره عنها أصداء يرددها كما نفعل الببغاء تقليداً لصاحبها، فالإيمان أساس قوة الأسلوب وسدادها.

٣ : جمال الأسلوب

والجمال هو الصفة الأساسية الثالثة للأسلوب، وهي صفة مكملة للصفتين السابقتين، وهما الوضوح والقوة؛ فالكاتب لا ينشد الجمال في أسلوبه إلا بعد أن تتوفر فيه صفتا الوضوح والقوة ولا ينبغي أن يوفي الكاتب جمال أسلوبه على حساب الوضوح والقوة فيه، ومع ذلك فإن الجمال الذي يرضي رغبة القراء، ويمتع ذوي الأذواق المرهفة منهم أمر ضروري، وتوفيره في الأسلوب شيء جوهري. ومن اليسير أن ندرك قيمة الجمال عندما نرى الفكرة قد عبر عنها كاتبها بوضوح كامل وتأثير قوي على ذهن القارئ. ومع ذلك نلمح في كثير من تفاصيل الجملة ما يسئ إلى

الذوق كتعبير غير مصقول وألفاظ غير متآلفة الصوت، ولا متوافقة النغم مما يسئ إلى ما يستهدفه الكاتب فيتجه الإحساس إلى ما في اللفظ من تنافر بدل أن يتركز الانتباه في المعنى.

وهذا بلا ريب شيء يسئ إلى الأسلوب ولو لم يعرف القارئ تفسيراً له أو حتى إذا لم يضع أصبعه على سبب هذا التنافر. ذلك أن القارئ يشعر شعوراً مبهماً بأن في التعبير شيئاً من القلق والنشوز مما يعوق المعنى من السريان والتسلسل.

وينبغي في هذه المناسبة أن ننبه إلى سوء فهم شائع، ذلك أن البعض يخلط بين الجمال والزخارف البديعية؛ فالجمال في الأسلوب لا يحتم استخدام كل الأصباغ الفنية والحلي البديعية. فاستخدام وسائل الزينة في الأسلوب وتحليته بها أمر موكول إلى انطباعات الكاتب الفنية وميوله الأدبية الخاصة. أما الجمال فليس الأمر فيه كذلك لأن الجمال شيء أساسي، فالجمال هو الميزة، التي تلزم كل أنواع الكتابة الأدبية كيفما عولجت وهو صفة أساسية لكل أسلوب أدبي، سواء كان ذلك الأسلوب خالياً من الزينة أو حالياً بها.

الجرس والجمال تعتمد إلى حد كبير على الصوت، فإن الكاتب يحاول دائما أن يجعل الناس يشعرون وهم يقرءونه بسلاسة الكلمات وفق موازينه الفنية الخاصة به ومفاهيم السلاسة عنده. ومن ثم فإنه ينبغي على الكاتب ليكتسب تلك الميزة الجمالية أن يدرب أذنه، وأن يختبر إنتاجه

دائما بأن يقرأه بصوت مرتفع، حتى يكتسب لنفسه عادة فنية، هي تقدير جرس الألفاظ وتوازنها الصوتي.

فعلى الأديب أن ينمي حاسته السمعية حتى تستطيع في يسر تبين التنافر في اللفظ ذاته أو فيما يتقدمه أو يتأخر عنه من ألفاظ، وعليه كذلك أن يمضي في هذا السبيل حتى يتجنب بفضل هذه الحاسة ما قد يقع في ألفاظه من تشابه في مخارج حروفها وأصواتها، أو ما قد يقع في إنتاجه الأدبي من تكرار كلمة بذاتها تكراراً فيه مبالغة وإلحاح. فهذا التكرار عيب يقع فيه الأديب من السهو أو العادة، وهو يستطيع تلافيه إذا حرص على قراءة ما يكتب وأعاد النظر فيه قبل طباعته و نشره.

وحتى يزيد الأديب في ثقافة أذنه وإحساسها الموسيقي عليه أن يراعي النبرة السائدة في العمل الأدبي وسريان الأسلوب فيه بحيث يكون خاليا من المعاظلة اللفظية والأصوات المتنافرة التي تصك الآذان وبعيداً عن ثقل الظل وجمود النسيم، وليس من الميسور تحديد الأسباب التي تؤدي بالأسلوب إلى هذا العيب الأخير تحديداً واضحاً. وإنما يمكن القول إجمالا إن هذا العيب يجيء نتيجة للقالب الأدبي الذي يكون رتيباً مملا، أو نتيجة للمغالاة في استعمال الألفاظ الطويلة أو الجمل المتشابهة طولا وبناء، أو يكون مرجعه إلى بعض العادات التي استأثرت بالكاتب وتحكمت في أسلوبه.

الهارموني (التناسق الموسيقي)

إن الجرس أو استواء التعبير من ناحية الموسيقى قد ينظر إليه على أنه مظهر من مظاهر الجمال في الأسلوب لأنه يمهد له بأن يزيح من الطريق كل العراقيل والعوائق التي تعوق الأسلوب عن استهداف الجمال، غير أن هذا كله أمر سلبي غير بناء، ولكن الجمال الحقيقي شيء إيجابي له سماته وحدوده كصفتي القوة والوضوح. وبسبب هذه السمات فإنه ليس شيئاً يسيراً أن نخلع اسماً محدداً على تلك الصفة، وإن كان أقرب شيء إلى الحقيقة أن نسمي تلك الصفة التناسق الموسيقي (الهارموني). وهو تعبير يعني التوافق البديع بين الألفاظ وحركاتها من ناحية، وبين معنى الكلام وروحه من ناحية أخرى، ويذهب أحد العلماء في تفسير الجمال إلى أنه في آخر الأمر هو الدقة في صدق الأسلوب في التعبير عن الرؤى والأطياف التي تعتمل في قرارة نفس الكاتب.

وسمات التناسق الموسيقي البارزة تبدو في التجاوب بين الصوت والمعنى، ويبدو التوفيق في هذا المجال على أكمله في اختيار الألفاظ الوصفية التي – فضلا عن دلالتها المادية – تحمل المعنى في رقة وإبداع، وتلاؤم بين صوت الكلمات وبين الخلجات والمشاعر التي تعتمل في أعماق نفس الكاتب. ومن سمات التناسق الموسيقي تنغيم الجملة والفقرة في موسيقى تنبعث من اختلاط عاطفة الكاتب مع النغمة الرئيسية السائدة في مادة الفكرة التي يراد التعبير عنها، وتختلف هذه الموسيقى باختلاف المادة، ففي الشعر تكون الموسيقى مفصلة موزونة رتيبة. وفي النثر الفني تترابط

تلك الموسيقى وتنساب وإن لم تكن موزونة، وفي ضروب النثر الأخرى لا بد من وجود تلك الموسيقى بشكل أو بآخر حتى وإن كانت أنواع النثر تتناول حياتنا اليومية المألوفة.

ويزيد من تناسق الأسلوب وانسجامه أن ترى في بنيانه أثر الهندسة وفنها، وبذلك تصبح لبنات الأسلوب وكأنها وجوه عديدة لبلورة بوهيمية أجيد صقلها، فأصبح كل وجه يعكس ضوءًا صافياً على الوجوه الأخرى كما يتأثر هو بها ويتلقى انعكاساتها وأضواءها، وبذلك تتلألأ البلورة في إشعاع مضيء، وتأخذ بسناها الأبصار. وكذلك تكون لحال في كل عمل أدبي رفيع تتوافق أجزاؤه لفظاً وصوتاً وجملا وفقرات لتساهم في بناء هذا الصرح الذي تمثله الكاتب من قبل في ذهنه وخياله.

وإن غاية مطمح الكاتب أن يكون صاحب أسلوب جميل يختص به ولا يشركه فيه كاتب آخر، ولكن هذه الغاية بعيدة المدى، وعرة المسالك دونها متاهات. فلا بد للكاتب من الجهد والاحتمال والصبر حتى ينمو الأمل في نفسه مع الأيام، ويحس أن ملكاته الأدبية تنمو وتترعرع، وأن ذوقه يرهف، وأن إحساسه بالجمال يقوى، ويشعر بتفوقه وسيادته في هذا المضمار. وإذا أراد الكاتب تقوية إحساسه بالجمال فعليه أن يقرأ شوامخ الأدب وعمالقة الفكر، ففي آثارهم الخالدة معارض الجمال الأنيق والفكر الدقيق. وهي معارض لا تُبلي الأيام جدتها، ولا تنكر الأذواق المتباينة روعتها. والارتشاف من هذه الينابيع الأدبية والفكرية الصافية يصقل ذوق

الكاتب، ويقوي إحساسه بالجمال، ويبلغ بأسلوبه من الجمال مرتبة عزيزة المنال.

امتزاج خواص الأسلوب الثلاث

عرضنا على القارئ صفات الأسلوب المثالي وهي صفات القوة والوضوح والجمال، ولعله يقوم بنفسه كيف تنهض كل صفة منها بدورها في بناء الأسلوب وإقامة صرحه شامخاً ثابت الدعامات مضيء الحجرات جميل القسمات. وقد شبه أحد علماء البلاغة هذه الصفات بأوتار المعزف ومفاتيحه التي تكيف نغماتها. فكل وتر له نغمة خاصة في طبقات الصوت على اختلاف درجاتها. ولا بد من تعاون هذه النغمات وتألفها وتعادلها حتى يلعب العازف اللحن الرائع ويأسر به النفوس والأسماع.

وكذلك صفات الأسلوب، فإذا تأملنا كل صفة منها وحدها خيل إلينا أنها كل شيء في الأسلوب، وأنه لا ينهض إلا بها، ولكن النظرة الشاملة الفاحصة تؤدي بنا إلى حقيقة جوهرية في بلاغة الأسلوب، وهي أن كل صفة مهما بلغت قوتها لا تجزئ عن الصفتين الأخريين. فلا بد من تعاون هذه الصفات الثلاث وتآلفها وتعادلها حتى يصدر عن هذه الوحدة أسلوب أدبي مثالي مشرق الديباجة جزلا رصيناً قوياً متسما بالجمال والجلال.

ولا يمكن الفصل بين صفات الأسلوب إلا من الناحية النظرية وعند الدراسة فقط. فالحقيقة أن صفات الأسلوب كأعضاء الجسد لواحد لا بد

من سلامتها وتعاونها وتآلفها وتناسق حركاتها حتى يتصف الجسم كله بالقوة والحيوية. وإن الجسم يحتاج إلى الرعاية والمحافظة والرقابة حتى لا تنتابه العلل. وكذلك نجد أن الأسلوب الواضح إذا لم تنفخ فيه العاطفة من روح قوتها أصبح أسلوباً مملا عقيماً. وإذا لم يسربله الخيال بالجمال صار أسلوباً فيه سمات الجفاف والجفاء. والأمر كذلك في الأسلوب القوي الذي لا يدعمه التفكير الواضح المستقيم، فإنه ينتهي إلى جعجعة لا نرى وراءها طحنا. وقوة الأسلوب التي لا يسندها خيال متدفق خلاق تصل بالأسلوب إلى التحجر والجمود. والجمال كذلك ليس كل شيء في الأسلوب مهما أضفى عليه من جمال الجرس وبهاء الصورة. فإن الجمال المعقد الذي تعوزه السماحة والوضوح يكون جمالا متصنعاً مجلوباً، وكذلك نجد أن جمال الأسلوب إذا زايله الإيمان بالآراء التي يعبر عنها الكاتب يصبح عاطفة سقيمة.

وليست المثالية التي يتطلع إليها الكاتب في أسلوبه منحصرة في أن يستغل الكلمة أو الجملة، بل عليه أن يندفع بجميع حواسه، وما يعتمل في أعماق نفسه، وما يدور في ذهنه المتوقد، مع عاطفة صادقة، وذوق لبق متأمل؛ فبتعاون هذه العناصر يمكن أن يتطلع الأديب إلى أن يكون إنتاجه جديراً بالقراءة هادفاً نحو المثالية في الأسلوب.

وينبغي في هذا المقام، أن نشير إلى الحالة الذهنية التي لا بد أن تسيطر على عملية الإنتاج الأدبي، وهي تلك القوة الاحتياطية التي تحول دون التطرف في إبراز أي سمة أدبية إلى الحد الذي يحول دون بروز

السمات الأخرى. وأقصى ما يرجوه أديب مفتن لإنتاجه هو أن يكون مرتاحاً إلى هذا الإنتاج واجداً فيه قرة أعين. وهذا الارتياح النفسي دليل على أن الأديب مقتنع بأن كل جزء في بنيان إنتاجه قد استقر في مكانه المناسب، وقد توفرت للأجزاء كلها صفات الوضوح أو القوة والجمال.

فإذا نظر الأديب في إنتاجه فبدا له أن أسلوبه قد شابته شائبة تنتقص وحدته وتعادله، فعليه أن يعيد النظر في إنتاجه ليقيم أمنته، ويكفل توازن عناصره الفنية مستعيناً على ذلك بشخصيته ومواهبها.

والآن وقبل أن نضع القلم جانباً نحمد الله الذي هدانا لهذا، وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله..

* * *

الفهرس